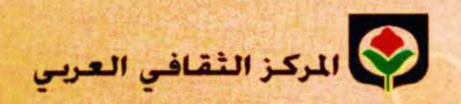
د. ميجان الرويلي   د. سعد البازعي

دليل الناقد الأدبي



إضاءة لأكثر من سبعين
تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً



بسم الله الرحمن الرحيم

الكتاب

دليل الناقد الأدبي

تأليف

د. ميجان الرويلي

د. سعد البازعي

الطبعة

الثالثة، 2002

عدد الصفحات: 464

القياس: 17 × 24

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 ـ 352826

فاكس: 343701 ـ 1 961+

دليل
الناقد الأدبي

إضاءة لأكثر من سبعين
تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـداء

إلى

الحركة النقدية في العالم العربي

المحتويات

الموضوع الصفحة

مقدمة الطبعة الثالثة

لم يكن النجاح الذي حققته الطبعتان السابقتان من هذا الدليل، لاسيما الطبعة الثانية، هو الحافز الوحيد على إصدار طبعة ثالثة، فطبيعة الكتاب المعجمية، كما أشرنا في مقدمة الطبعة الأولى، تجعل تلاحق الطبعات أمراً ضرورياً.(*) فالمصطلحات والمفاهيم والتيارات لا تتوقف، ومتابعتها مهمة اضطلع بها الكتاب منذ بداية التفكير في إصداره.

على أن المتابعة لم تكن بحد ذاتها هدف الدليل أساساً، وإنما هي المتابعة إلى جانب الانتقاء والإضافة. وقد اتضحت هذه المحاور الثلاث للدليل في الطبعة الحالية من خلال عدد من المفاهيم والتيارات التي لم ترد الإشارة إليها مسبقاً، وإن كان بعضها معروفاً في التداول النقدي، مثل: **الآخر، الكرنفالية، الغنوصية، النقد الثقافي، التنوير، النص المتعالق، الإنسانوية، النقد اليهودي**، إلى غير ذلك مما يتجاوز العشرين مصطلحاً وتياراً نقدياً. وسيتضح للمتابع أن بعض هذه المفاهيم والتيارات ليس جديداً على هذا الكتاب فحسب، وإنما هو جديد أيضاً على ما يوازيه في اللغتين العربية والإنجليزية. فلم يشع الحديث عن الإنسانوية أو الآخر أو النقد اليهودي في معاجم المصطلحات الأدبية والنقدية عموماً، وهو ما نعده إضافة تتجاوز محوري المتابعة والانتقاء.

إن المتابعة والانتقاء محوران طبيعيان في عمل كالدليل، لكنهما محوران يشترك

(*) حين نقول طبعة فإن في أذهاننا المفهوم الغربي للطبعة، أي ما يعرف بالإنجليزية بـ Edition وليس Reprint، بمعنى أن إعادة الطباعة تشبه إعادة الإصدار وليس مجرد الطباعة المجددة، وهو مفهوم ما يزال غير شائع، ولعل غياب التعبير العربي الدقيق أدى إلى ذلك أو كان من نتائجه، مما يضطر الناشرين عادة إلى إضافة عبارة مثل «مزيدة ومنقحة» لتأكيد الاختلاف.

فيهما مع غيره من الأعمال المعجمية التي رأتها المكتبة العربية في السنوات الأخيرة. غير أن الإضافة هي ما نعتقد أنه مصدر رئيس للتميز في الكتاب. فقد سعينا سعياً متصلاً ومتنامياً، ومنذ البدء، لكي لا يكون كتابنا مجرد صدى لما يصدره الفكر والحس النقدي الغربي، مهما سعى الصدى إلى تغيير نبرة الصوت القادمة بالانتقاء والنقد. لقد سعينا إلى جانب ذلك نحو ضرب من المثاقفة الحضارية المستقلة، التي تتابع وتنتقي وتنتقد لتضيف أيضاً. والإضافة هنا تعني تلمس الواقع الثقافي النقدي في المنطقة العربية واستخلاص المفاهيم التي أفرزها أو يمكن أن يفرزها ذلك الواقع سواء في نظرته إلى نفسه أو في نظرته إلى الآخر، وهي مهمة لا تخفى صعوبتها وكثرة مشكلاتها. ولعل من أبرز تلك المشكلات سهولة الاعتراض، لدى عدد غير قليل من النقاد العرب، على كل خروج عما اعتمده المشرع الغربي في التفكير، واعتبار ذلك خروجاً على «علمية» النقد أو كونيته.

سمة أخرى اتضحت، أو ازداد وضوحها، مع تواصل العمل على تطوير الكتاب، هي خروجه على السمة الأساسية للنقد الأدبي، واتجاهه إلى العلوم الإنسانية بشكل عام. فمع أن النقد الأدبي يتأثر بما في العلوم الإنسانية من مصطلحات وتيارات ومفاهيم، فإنه لم يعد ممكناً القول إن تلك المفاهيم محصورة في النقد الأدبي، أو أنها تبرز فيه أكثر من غيره. لذا كان من الطبيعي أن تتسع دائرة المحتوى في الدليل. ولكنه اتساع لا يلغي كون الدراسة الأدبية تستأثر بالكثير مما في الكتاب، أو -- بتعبير آخر -- أن ما يتصل بتلك الدراسة الأدبية يشكل القاسم المشترك الأبرز مع غيرها من فروع الدراسات الإنسانية.

أخيراً تضمنت هذه الطبعة تعديلات في تقنية الكتاب أبرزها إلحاق عدد من المراجع بالعربية والأجنبية لمعظم مداخل الكتاب بالإضافة إلى المراجع العامة الموجودة في نهاية الكتاب. والمراجع المشار إليها ليست بطبيعة الحال كل، أو حتى أهم ما هنالك، ولكنها من المراجع البارزة والمفيدة. وكان من الصعب بطبيعة الحال العثور على مراجع بالعربية لكثير من المداخل لقلة التأليف والترجمة العربية في بعض ميادين النشاط النقدي والفكري مما تضمنه الكتاب.

بهذا السعي نحو المزيد من التحسين والوضوح والإضافة نقدم الطبعة الثالثة إلى القارئ العربي يحدونا الأمل بأن نوفق في مسعانا، وما التوفيق إلا من عند الله.

مقدمة الطبعة الثانية

بهذه الطبعة الثانية يبدأ **دليل الناقد الأدبي** خطوته الأولى في طريق المراجعة والتطوير، الطريق التي امتدت أمام ناظرينا منذ التمعت الفكرة الأولى لهذا العمل المعجمي، والتي بدت حتمية في عمل من هذا النوع. وكانت الأصداء المبهجة التي ترامت إلينا بعد صدور الكتاب، سواء ما اكتفى منها بالتعبير عن الإعجاب أو ما تضمن نقداً محباً يوضح النقص ويتطلع إلى ما هو أفضل، باعثاً آخر حتم الشروع في طبعة أخرى تسعى إلى تجاوز سابقتها. وإننا إذ نقدم ما توصلنا إليه في هذه الطبعة لنرجو أن نكون قد حققنا ذلك التجاوز فضمناها ما يبرر القيام بها من مراجعة وتطوير، وهو ما نود تعريف القارئ به في الملاحظات التقديمية التالية.

ومع حرصنا على الأخذ بمختلف المقترحات التي وصلت إلى علمنا مما تفضل به عدد من الزملاء الباحثين وبعض القراء المتابعين، فقد اضطررنا للتخلي عن قليل منها لأسباب عديدة بعضها عملي وبعضها الآخر نظري أو متصل بقناعات نظرية لدينا. من ذلك مثلاً الاقتراح بالإكثار من الأمثلة في توضيح بعض المداخل، فمع وجود بعض الأمثلة إلا أن الإكثار منها بدا صعباً لسببين: الأول أن الكتاب ليس تعليمياً بالمعنى التقليدي المباشر للكلمة، أي أنه لم يعد للتدريس والتوجيه التربوي المباشر؛ والثاني، أن الإكثار من الأمثلة سيطيل المداخل ويضعف الطابع المعجمي للكتاب. وكان يمكن الإكثار من الأمثلة لو أن الكتاب كان لتوضيح التيارات أو المناهج النقدية الرئيسة المعاصرة فقط، وهي ليست كثيرة، لكن تصديه للتيارات والمناهج وما يتعلق بها من مفاهيم ومصطلحات كثيرة جعل من الصعب أن نتوسع في الجوانب التطبيقية، على ما لها من أهمية لا تنكر.

أما عملية المراجعة فقد تضمنت خطوتين رئيستين: الأولى، تصحيح ما اتضح لنا

من أخطاء في الطبعة الأولى، وملء ما تبين لنا من فجوات، سواء كانت معرفية أم منهجية؛ والثانية تطوير ما احتاج إلى تطوير من مداخل **الدليل**، وإضافة مداخل جديدة من شأنها جعل الكتاب أكثر فائدة للقارئ. وكأمثلة على التطوير، فقد خضعت بعض المداخل إلى إضافات جوهرية، كما هي الحال في «الذرائعية الجديدة» و«موت المؤلف» على وجه التحديد. أما المراجعات والتصويبات فتتعذر على الحصر، إذ خضع لها كل مدخل تقريبا، وإن بدرجات متفاوتة. ولعل الخطوة الثانية (إضافة المداخل الجديدة) هي الوازع الحقيقي لإعادة إخراج **الدليل** في طبعته الثانية. إذ سيلاحظ القارئ أن مداخل هذه الطبعة قد تجاوزت الخمسة وأربعين مدخلاً رئيسا، بعضها يتشعب إلى عدة مداخل فرعية قد تصل بالمجموع إلى أكثر خمسة وستين مدخلا، ثم أضيف إليها ملحق مطول يتناول علاقة النقد العربي بمناهج النقد الغربي ومصطلحاته. هذا إضافة إلى تحديث الببليوغرافيا والمصادر (العربية والأجنبية)، وإفراد ملحق خاص للأسماء الأجنبية (ورسمها العربي) الواردة في **الدليل**.

كما تضمنت المداخل حقولاً من البحث غفلت عنها الطبعة الأولى واتضحت أهمية استدراكها فيما بعد. ومع أن مجمل تلك المداخل يتصل مباشرة بالنقد الغربي، كالسيمياء والدراسات الثقافية والسرديات والنظرية النقدية، فإن منها ما هو بعيد عن ذلك النقد، كالأدب الإسلامي، ومنها ما يتموضع في منطقة وسطى بجذور وتمظهرات تمتد إلى الثقافتين العربية الإسلامية والغربية معاً كالمعتمد واللوغوس (Logos). وقد حرصنا في تهيئة المداخل الجديدة وكتابتها على السمات المنهجية الأساسية للدليل كما تمثلت في الطبعة الأولى، ومنها استقراء السياق العربي الإسلامي للتيار أو المنهج أو المصطلح كلما كان ذلك ممكناً، والانطلاق من ذلك السياق بوصفه معياراً للتحليل والتقييم كلما اقتضى الأمر ذلك أيضاً.

أما الملحق الذي أضيف لإبراز العلاقة بين النقد العربي الحديث ونظيره الغربي فهو تبلور موسع نسبياً للانشغال بالسياق العربي في إعداد مواد الدليل بوصفه تعريفاً لمناهج ومفاهيم غربية في بيئة مغايرة. وكان ذلك المبحث هاجساً ملحاً منذ الطبعة الأولى ازداد بتكاثر التعليقات التي وردتنا مؤكدة أهميته، وكل ما نرجوه هو أن نكون قد قدمنا صورة مفيدة لجانب من جوانب العلاقة المشار إليها. ذلك أن تلك العلاقة بعمقها الزمني وتشعباتها النظرية والتطبيقية أضخم من أن يحيط بها ملحق لكتاب. ومن هنا فقد اكتفينا بتقديم عرض موجز لبعض التيارات التي انعكست في النشاط النقدي العربي الحديث بما ترافق مع ذلك من طموحات ونجاحات وإخفاقات. ومن نافلة

القول أن مبحثاً من هذا النوع في حاجة شديدة للمتابعة والتطوير والتوسع، بل لعله أشد حاجة من غيره من مواد الكتاب إلى ذلك، وهو ما نرجو أن يوفقنا الله إلى إنجازه في طبعة أو طبعات قادمة.

إن **دليل الناقد الأدبي** تعبير متواصل عن الطموح إلى صورة أكثر إشراقاً لنقد عربي معاصر، وثقافة عربية حديثة تحيط به وترفده. وهو في طموحه لا يدعي أكثر مما ينبغي له، فهو كتاب يقدم ما يستطيعه من عون إلى المختصين وطلاب الاختصاص وعامة الباحثين في مجالات الأدب والنقد، دون تعالم أو إدعاء. وإذا كان من أولئك المختصين والطلاب والباحثين من لا يحتاج إلى مزيد من المعلومات حول المناهج النقدية الحديثة ومفاهيمها، وبالتالي ليس بحاجة إلى أن «يُدل» على شيء من ذلك، فإن في الكتاب ما يتجاوز المعلومة المباشرة، على النحو الذي لاحظه أحد مراجعي الكتاب وهو المفكر الدكتور عبدالوهاب المسيري حين توقف عند السمة التفسيرية والتقويمية للكتاب،(*) السمة التي أشرنا إليها في مقدمة الطبعة الأولى. في هذه السمة نوع من الحوار المنبعث من رؤية نقدية فكرية تطرح نفسها لا لتوصيل المعلومة وإنما لقراءتها وتفسيرها ووضعها في الموضع الذي نراه صحيحاً. هذا بالطبع دون أن يتخلى الكتاب عن هدفه الأساسي في توصيل المعرفة الدقيقة الصائبة، فالساحة النقدية العربية، كما أشار ناقد عربي مميز هو الدكتور حمادي صمود،(**) ما تزال تعتور بالخلل والهشاشة، على النحو الذي يبرر السعي إلى المعرفة المنضبطة الدقيقة.

ومن الأمثلة التي توضح المسعى التفسيري المنبعث من موقف فكري، والتي استثارت ردود فعل متباينة، تقديم مفهوم «الديكونستركشن» (Deconstruction) بمقابل عربي هو «التقويض»، خرج بالمفردة عن مصطلح «التفكيك» الذي ساد الساحة العربية. والتقويض قد يتناسب تماما مع ما يذهب إليه دريدا من أن ليس ثمة عملية تقويضية واحدة وإنما هنالك عمليات تقويض مستمرة (فالتقويض عنده لا بد أن يكون بصيغة الجمع لا المفرد). كما رأينا أن «التفكيك» على شيوعه لا يفسر التوجه نحو خلخلة البنى الميتافيزيقية والأيديولوجية في الفكر والنقد المعاصر لكي تظل مخلخلة غير قابلة لإعادة البناء على النحو الذي بدا لبعض من توسلوا ذلك التوجه. أما القول بأن شيوع مصطلح «تفكيك» يجعله جديراً بالبقاء فهو قول لم يأخذ بعين الحسبان أن

(*) جريدة «الحياة» (ع 12443) 24 مارس، 1997.

(**) في رسالة بعث بها إلى المؤلفين في 22 أبريل 1995.

الساحة النقدية العربية تعج بالكثير من الهشاشة في فهم التيارات المعاصرة وعدم تتبع المصطلحات في مظانها الأصلية بما يتضمنه ذلك من دلالات فلسفية ونقدية هامة. ولئن كنا سابقا قد أطلقنا عليه مصطلح «التقويضية»، فإننا لا شك أفدنا من إعادة النظر، ومن التواصل مع آراء الباحثين الذين تناولوا المفردة بالبحث والتقصي، خاصة معالجة الباحث يوسف وغليسي للمصطلح (أنظر المراجع).

إننا نأمل من كل ذلك أن نكون قد عززنا جسور المعرفة والحوار، عابرين إلى أفق أرحب من آفاق الثقافة والرؤية النقدية. كما نود هنا أن نعيد تأكيد ما أثبتناه في مقدمة الطبعة الأولى، وهو «أننا في ما نعرضه نسعى إلى تقديم رؤية تفسيرية وتقويمية ما أمكننا ذلك، بعيدا عن وهم الموضوعية من ناحية، وبعيدا -- قدر الإمكان أيضا -- عن المعالجة الأيديولوجية الفجة». وأملنا أن نكون عند حسن ظن كل من أحسن بنا الظن، فكاتبنا أو كتب عن «دليلنا» الطَمُوح المتواضع وتمنى له مستوى أرفع. وإذا فشل «**الدليل**» في الاستجابة إلى ما أنيط به من طموحات، «فحسبنا»، كما أكدنا في مقدمة الطبعة الأولى، «أن حاولنا وخرجنا ببعض الحصاد لا كله».

وفي هذه المناسبة، يسعدنا أن نخص بالشكر الأساتذة: عبدالوهاب المسيري، محمد مفتاح، عيسى بلاطة، حمادي صمود، فايز أبا، لولو بقشان، جابر عصفور، خالد الدهيبة، محمد الشنطي، حسن توفيق أبو أصبع، عبدالسلام المسدي، أحمد مرتضى عبده، وغيرهم ممن لفت الكتاب اهتمامهم، معتذرين عن عدم ذكر جميع من يستحق الذكر. غير أن شكراً خاصاً ينبغي أن يتوجه إلى قارئتنا المميزة الأستاذة/ فاطمة الوهيبي التي راجعت الكتاب كاملاً وأسدت إلينا ملاحظات كثيرة قيمة حول جوانب عديدة سعينا إلى الإفادة منها بقدر الاستطاعة.

هذا وما التوفيق إلا من عند الله،،،

المؤلفان

مقدمة الطبعة الأولى

نهض مشروع هذا الكتاب على قناعة مؤلفيه بأن الحاجة ما تزال قائمة في المكتبة العربية إلى نوع من الكتب التي تؤسس لمعرفة دقيقة ومنهجية في العلوم الإنسانية المعاصرة. وتشتد هذه الحاجة في النقد الأدبي بوجه خاص لقلة ما يدخله من التآليف ذات الطابع القاموسي من ناحية، ولكثرة المفاهيم وتدفقها في هذا الحقل المتنامي باستمرار دون ضابط معرفي من المعلومات ووضوح الرؤية، من ناحية أخرى، مما تولد عنه قدر هائل من الضبابية في الرؤية ومن الخلط في التوظيف. ولأن النقد الأدبي، على عكس كثير من العلوم الإنسانية الأخرى، حقل معرفة مشاعة لا على مستوى الاستهلاك فحسب، وإنما على مستوى الإنتاج أيضا -- فهو مطروح في وسائل الإعلام جميعها، إضافة إلى كونه مفتوحا للتنظيرات المختلفة من المختص وغير المختص -- فإن معدل الفوضى في مفاهيمه ومناهجه وتياراته عال جدا، وبالقدر الذي يجعل من الضروري أن تتنامى المحاولات الجادة لطرح معرفة أكثر انضباطا ودقة وصلابة في الرؤية.

ما نرجوه في هذا الكتاب هو أن نكون قد قمنا بهذه المحاولة الجادة ليس أكثر. لسنا على قناعة بأنا قد أتينا بما لم تأت به الأوائل، وإنما حسبنا أن حاولنا وخرجنا ببعض الحصاد لا كله. ولاشك أن محاولتنا تتكئ على ما أنجزه كثير ممن سبقنا سواء في العالم العربي أو خارجه، تتأسس على ذلك المنجز وتستضيء به وتسعى للإضافة إليه. وإذا كان التأسس من تحصيل حاصل لتيسرها نسبيا، فإن الإضافة هي ما قد يحتاج إلى تفصيل، لأنها مبرر أساسي للتأليف في ما سبق التأليف فيه. وفي هذا السياق نقول أن كتابنا هذا يختلف عن غيره مما نعرف سواء في المؤلفات العربية، القليلة على أية حال، أو في المؤلفات الغربية الكثيرة في هذا الباب. ويكمن وجه

الاختلاف في أن ما نضعه بين يدي القارئ ليس قاموسا أدبيا كما هو الحال في ما ألفه **مجدي وهبه** في عمله التأسيسي **معجم مصطلحات الأدب** (1974م)، أو **جبور عبد النور** في **المعجم الأدبي** (1979م). فطموحنا في هذا الباب محدود جدا خاصة بالقياس إلى ذينك العملين الضخمين. بيد أننا نزعم لكتابنا شخصية متميزة استخلصنا بعض ملامحها من عدد من الكتب الصادرة باللغة الإنجليزية في طليعتها كتاب للناقد الأمريكي **ماير هوارد أبرامز** هو **مسرد المصطلحات النقدية**، وهو كتاب نشر لأول مرة عام 1957م ثم صدرت منه عدة طبعات آخرها طبعة عام 1993م. اتكأنا على كتاب **أبرامز** أكثر من أي كتاب غيره خاصة فيما يتصل بمعمار الكتاب وأسلوب عرضه، مثلما اتكأنا وإن إلى حد أقل على كتاب حرره الأمريكيان فرانك لينتريتشيا وتوماس ماكلوفلين حول المصطلحات النقدية (أنظر قائمة المراجع). هذا طبعا دون أن نذكر تلك الكتب الكثيرة التي يصعب حصرها، والتي ذكرنا بعضها ضمن المراجع وأشرنا إلى بعضها الآخر عرضا، الكتب التي غيرت مجرى النقد والتنظير الأدبي المعاصر ككتب جاك دريدا وميشيل فوكو وجوليا كريستيفا وجوناثان كولر وتيرنس هوكس وروبرت سكولز وستيفن غرينبلات وغيرهم ولعل الأهم هو سعينا إلى أن تكون إفادتنا الكبرى هي أن نستخلص من هؤلاء وغيرهم، وقبل ذلك وبعده من مرئياتنا الشخصية، ما نعتقد أنه شخصية الكتاب المميزة، التي نتوسل بها لخدمة المكتبة النقدية العربية، والتي تتضح على مستويين:

الأول، أننا نقدم مجموعة من أبرز المصطلحات والمفاهيم والاتجاهات الشائعة في النقد الأدبي المعاصر في عرض متوسط الحجم يفوق العرض المعجمي أو القاموسي المقتصد في تفاصيله، ولكنه لا يصل إلى مستوى المناقشة المستفيضة التي تتسم بها المقالات التحليلية. والسبب في هذا أننا لم نرد أن نزج بمجموعة جديدة من المصطلحات أو المفاهيم وكفى -- مع أن مثل هذا الزج أصبح موضة يتوسل بها بعضهم إلى منبر التجديد دونما وعي كاف أو أصالة فكرية -- وإنما أردنا أن نقدم مادة مفيدة للمتخصص وغير المتخصص، قد يجد فيها هذا الأخير ما يكفيه، وقد يرى المتخصص فيها مقدمة لمزيد من البحث والمراجعة. أما معيار الانتقاء الذي اتبعناه فهو بالطبع أهمية المفهوم أو الاتجاه ودرجة تأثيره وانتشاره. وهذا يعني أننا لم ندرج كل شيء، كما أننا لسنا على يقين من أننا أدرجنا كل ما هو جدير بالإضاءة.

الثاني، أننا في مجمل ما قدمنا نسعى إلى تقديم رؤية تفسيرية وتقويمية ما أمكننا ذلك، بعيدا عن وهم الموضوعية من ناحية، وبعيدا -- قدر الإمكان أيضا -- عن

المعالجة الأيديولوجية الفجة. ثمة معلومة يهمنا أن تصل كما هي، لكن ثمة رؤية حول هذه المعلومة يهمنا أن تصل أيضا. وننطلق في منهجنا هذا من قناعتنا، التي ربما استمديناها من بعض مادة الكتاب نفسه، بأننا إنما نخوض في صناعة إنسانية تشكلها الآراء والرؤى وتتمخض عن خصوصيات الثقافة وتحيزاتها. فالبنيوية والماركسية والتاريخانية الجديدة وغيرها مفاهيم تشير إلى مناهج للبحث ومعايير للحكم محكومة هي الأخرى بالضرورة بسياقاتها الحضارية والفكرية، مفاهيم لم يفصلها ذهن واحد كما لم تتمفصل على ذهن واحد، لأسباب كثيرة منها أن هذا الذهن الواحد غير موجود، وإنما هناك أذهان كثيرة تتباين بتباين الأفراد وتفاوت الثقافات واختلاف أنماط الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. لذا كان من المفيد أخذ هذه التباينات بعين الاعتبار ما أمكن، أو كلما كان ذلك واضحا.

لكننا إذ نفعل ذلك لا نغفل ما تتضمنه المفاهيم المقدمة هنا من قواسم إنسانية مشتركة تجعلها قابلة للتداول والإفادة. غير أننا نرى هنا ما رآه **إدوارد سعيد** في حديثه عن النظريات في تنقلها من بيئة ثقافية إلى أخرى. فهذه كما يقول الناقد العربي الأمريكي متغيرة بالضرورة بتغير البيئة، متخلقة بأطوار الثقافة والفكر الذي تخوض غماره أو يخوض غمارها. ثمة عنصر متحرك وآخر ثابت، عنصر مضيف وآخر مضاف إليه. غير أن مشكلة الثقافات غير الغربية في عالمنا اليوم، ومنها الثقافة العربية بكل أسف، تكمن في أن من أفرادها من يقع على ما لدى الغرب وقوع العطش على الماء لا يستطيع إلا أن يعب منه عبا دون أن يقدم بديلا لما أخذ منه، ودون تمييز لصافيه من كدره. تأتي **البنيوية** أو **مابعد البنيوية** أو **الحداثة** أو مابعدها فلا تكاد تجد إلا منافحا يحارب بسيوفها باسم التجديد لما يراه قديما لا يصلح لحياة، دون أن يبالي في خضم ذلك بما قد يكون في سيوفه من فلول؛ أو تجد متحجرا يرى في كل جديد آفة ينبغي عليه محاربتها دون أن يكلف نفسه عناء التفكير. وكلا الاثنين بعيدان عن أن يكلفا نفسيهما ما كان نقادنا القدماء يكلفون أنفسهم حين يسعون إلى تمييز جيد العملة من رديئها، وإنما هي مواقف مسبقة تسقط إسقاطا وبنمطية أيديولوجية مملة ومعيقة للنمو.

ما نطمح إليه في تقديمنا لهذه المجموعة من المفاهيم والاتجاهات النقدية المستجدة في مجملها في الغرب هو أن نساعد على تنامي المثاقفة النقدية الأكثر اتزانا ونزوعا للإبداع. وما هي في نهاية المطاف إلا خطوة أولى لمشروع أكبر قد يكون الكتاب نفسه وقد أثرى بملاحظات قارئيه، أو قد يكون مشروعا آخر يتأسس عليه ثم ينطلق في اتجاهات أخرى. غير أن من الواضح أن مشروعا كهذا هو بطبيعته غير قابل

للتوقف، بل هو ككرة الثلج في تدحرجها المتكاثر باستمرار. فالمفاهيم لا تتوقف عن النزول إلى ساحة الفكر، والحاجة معها لا تتوقف إلى المتابعة والمراجعة والتفاعل الخلاق. ومن هنا فإننا ندرك أننا نضع أقدامنا على طريق طويلة من المراجعة والتطوير، لا للإضافة إلى ما لدينا فحسب، وإنما لتحسين عرضه وتعميق أبعاده. ولكننا نعلم مسبقا أننا لن نحقق ذلك دون تفاعل قرائنا معنا ودعمهم هذا المشروع بالرأي. ونود في هذا السياق أن نعبر عن امتناننا إلى الزميلة الأستاذة فاطمة الوهيبي، المحاضرة بقسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود، التي قرأت النسخة الأولى من هذا الكتاب وصححت الكثير من أخطائها اللغوية، دون أن تبخل بآرائها القيمة حول محتويات الكتاب. ونحن قبل ذلك وبعده نتوجه إلى الله سبحانه وتعالى بالشكر، وندعوه أن يوفقنا لما يحبه ويرضاه، وهو المستعان.

المؤلفان

الآخـر
(The Other)

الآخر في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض «الذات» أو «الأنا»؛ وقد ساد كمصطلح في دراسات **الخطاب**، سواء **الاستعماري** (الكولونيالي) أو **مابعد الاستعماري** وكل ما يستثمر أطروحاتها مثل **النقد النسوي والدراسات الثقافية والاستشراق**. وقد شاع المصطلح في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عند جان بول سارتر، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، وإيمانويل ليفيناس، وغيرهم. ورغم سيولة المصطلح وصعوبة بلورة معالمه بوضوح، إلا أنه «تصنيف» استبعادي يقتضي إقصاء كل ما لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة، سواء كان النظام قيما اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو ثقافية، ولهذا فهو مفهوم مهم في آليات الأيديولوجيا، ولعل سمة «الآخر» المائزة هي تجسيده ليس فقط كل ما هو غريب «غير مألوف» أو ما هو «غيري» بالنسبة للذات أو الثقافة ككل، بل أيضا كل ما يهدد الوحدة والصفاء. وبهذه الخصائص امتد مفهوم «الغيرية» هذا إلى فضاءات مختلفة، مثل التحليل النفسي والفلسفة الوجودية **والظاهراتية**، وآليات تحليل **الخطاب الاستعماري والتحديق** ونظرية الفيلم، **والنقد النسوي والدراسات الثقافية**، ومصادر السيادة **والهيمنة** سواء كانت الهيمنة على موضوع لغوي أو موضوع مفهوماتي.

وتأتي أهمية الآخر في الفلسفة السارترية الوجودية وفي علم النفس اللاكاني من جوهريته الأساسية في تكوين الذات وتحديد الهوية، وكذلك من إساهمه في تأسيس وتوجيه المنطلق الذاتي الشخصي والقومي والثقافي. فالآخر بالنسبة إلى سارتر، شأنه في ذلك شأن لاكان، عامل فاعل في تكوين الذات إذ يرى سارتر أن «وعي الذات

الوجودي» يتأسس تحت «تحديق» الآخر؛ لكن الآخر ليس آخرا خيرا، بل ينطوي على عداء يدمر «إنسانيتنا» لأنه «يعلق» الكينونة أو الوجود بطريقة جبرية وغير مستقلة بين لحظتي «ما كان» و«ما سيأتي». مثل هذا الوضع بالنسبة لسارتر يجعل «الكينونة الذاتية» تعتمد بطريقة «مخجلة» على نظرة الآخر وتحديقه، وهي حالة تمنع منعا تاما «حرية الاختيار» وترسي «جبرية» محققة. لذلك اختتم سارتر مسرحيته **لا مخرج** بمقولته المشهورة: «الآخرون-- هم الجحيم». ولئن ربط سارتر بين الآخر والجحيم، وكذلك بين الكينونة والخجل الناجم عن فكرة «السقوط» من الجنة، فإن فوكو، على ما بينه وبين سارتر من اختلاف، يربط أيضا بين الآخر وفكرة الموت.

بل إن الآخر عند فوكو متعلق بالذات تعلقا لا فكاك منه، شأنه في ذلك شأن ارتباط الحياة بالموت؛ لكن فوكو، على عكس سارتر، يرى أن الذات في استبعادها الآخر إنما تستبعد وتقصي الإنسان نفسه. فالآخر بالنسبة إلى فوكو هو «الهاوية» أو الفضاء المحدود (ضمن محدودية ونهائية الجسد البشري) الذي يتشكل فيه **الخطاب**. والآخر في صورة «الموت» ضمن الجسد الإنساني أصبح، كما يرى فوكو، مركز الحقل المعرفي في القرن التاسع عشر؛ فهو يقول في كتابه **مولد العيادة**: «إن الإنسان الغربي استطاع أن يشكل نفسه من منظوره الذاتي بوصف الإنسان نفسه مادة للعلم، لقد أدرك نفسه ضمن لغته الخاصة، ومنح نفسه بنفسه لنفسه، خطاب الوجود فقط في الفسحة التي تتشكل من خلال استبعاده شخصيا». إن الآخر عند فوكو هو «اللامفكر فيه» في الفكر نفسه، أو هو الهامشي الذي يستبعده المركز، أو هو الماضي الذي يقصيه الحاضر. لكنه أيضا جوهري بالنسبة لكينونة **الخطاب** الذي يستبعده، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي ولا نعرف الذات دون الآخر. أما على مستوى **الخطاب**، فالآخر هو معالم الانقطاع والفصل الذي يحاول التاريخ استبعادها ليؤكد استمراريته.

ولا شك أن مفهوم «الآخر» يتأسس على مفهوم «الجوهر»؛ أي أن ثمة سمة أساسية جوهرية تحدد «الذات» مما يجعل الآخر مختلفا عنها، وبالتالي لا ينتمي إلى نظامها، أيا كان. فإذا كان الشرق، كما في معالجة إدوارد سعيد **للإستشراق**، هو الآخر بالنسبة إلى الغرب، فإن الغرب سيرصد كل السمات التي يختلف بها الشرق عن الغرب بوصفها سمات دونية وربما غير آدمية. لكن المفارقة التي تتجسد دائما ضمن خطاب الذات والآخر هي مفارقة الجوهر نفسه: أي أن السمة (أو السمات) المائزة التي تجعل الشرق شرقا لا علاقة لها بالكيفية التي يعامل بها الغرب آخره الشرق؛ وهي مفارقة الأيديولوجيا عموما.

وسواء كان «الآخر» هو الجحيم أو «الموت»، فإن هذا «العنف» هو ما يجده دريدا في خطاب ليفيناس حول الآخر في الفلسفة؛ إذ يرى أن محاولة ليفيناس الانفصال عن الآخر بوصفه آخر إنما هو فصم الذاتية عن نفسها، لأن «الخارجية المطلقة لكل لحظة، والتي بدونها ليس هناك زمن، لا يمكن إنتاجها-- تكوينها-- ضمن هوية الذات أو الوجود. بل إنها تُحقق الزمانية من خلال الآخر». وهذا ما فعله فلاسفة الوجود **والظاهراتية** عموما مثل بيرغسون وهايدغر وهوسيرل. فلئن ظن ليفيناس أن مصدر الخطاب هو «الذات»، فإن دريدا يثبت، اعتمادا على خطاب ليفيناس نفسه، أن الآخر هو المصدر الحقيقي لأن «الأنا لا تستطيع خلق خارجية ضمن نفسها دون أن تصطدم بالآخر» (**الكتابة والاختلاف**: 91؛ 94). ليس هذا وحسب بل إن اللغة نفسها تخلق هذا الآخر الذي يشوه دائما طهارتها وطهارة الذات ونقاءها. يقول دريدا في كتابه **أحادية لغة الآخر** (وهي دراسته لفكر عبدالكبير الخطيبي): «إن اللغة للآخر، جاءت من الآخر، بل [هي] مجيئ الآخر» (68). والواضح أن الآخر جوهري ليس فقط لكينونة الذات، بل إنه يحمل نفس الأهمية لكل ما يتعلق بها، إذ يرى دريدا أن **الجنوسة** نفسها تأتي من الآخر.

ولئن انطوى مفهوم الآخر على مثل هذه الخصائص فمن السهل أن يجد توظيفاته في فضاءات متعددة لعل أهمها الأيديولوجيا والخطاب النسوي والاجتماعي. ولعل أهم من وظف هذا المفهوم، إضافة إلى إدوارد سعيد، هو لوي ألتوسير، وهومي بهابها، وغاياتري سبيفاك، إذا استثنينا مئات الآخرين في حقول مشابهة أو مختلفة. كما لا شك أن كثيرا من الباحثين العرب بدأوا في توظيفه لكشف تحيزات **الخطاب** خاصة **الاستعماري ومابعد الاستعماري**، وفي مقارباتهم للغرب (أنظر أيضا: **التحيز**، **الاستشراق**، **التأصيل**، **الاستغراب**، **الجنوسة**، **النقد الثقافي**، **الدراسات الثقافية**، **النقد النسوي**، **مرحلة المرآة**، **التحديق**).

ويرى المعنيون بأمر المصطلح أن معناه يقوم على ثلاثة محاور كبرى:

1. فالآخر في أكثر معانيه شيوعا يعني شخصا آخر أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هوية موحدة، وبالمقارنة مع ذاك الشخص أو المجموعة أستطيع (أو «نستطيع») تحديد اختلافي (أو «اختلافنا») عنها. وفي مثل هذه الضدية ينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر، وإعلاء قيمة الذات أو الهوية. ويشيع مثل هذا الطرح في تقابل الثقافات خاصة، وهذا ما يسود عادة في **الخطاب الاستعماري**.
2. أما الآخر «المشهدي» فلا يختلف عن الأول إلا في حالة الذات وتبلورها في

مرحلة المرآة عند جاك لاكان. فالطفل في مرحلة النمو يحاول دائما تحقيق صورته المثالية المنعكسة في المرآة في كل مكتمل والسيطرة على جسده. لكن لهذا المشهد أثرا تغريبيا إذ إن السيطرة محالة، وبالتالي فإن لهذه الغيرية جانبها التهديدي في صورة الآخر المثيل. ويجد مثل هذا الآخر توظيفه في **النقد النسوي والتحديق** ونظرية الفيلم، بل حتى الإعلانات التجارية المرئية.

3. الآخر الرمزي، وهو عند لاكان وغيره من المفكرين الفرنسيين، الآخر بامتياز. حيث يرون جميعا أن «كينونة» المرء لا تتحقق إلا من خلال القدرة على «القول». لكن هذه القدرة تعتمد على استخدامك نظاما تمثيليا (اللغة) يسبق وجودك. وهكذا فإن عرضك لأفكارك الذاتية والكيفية التي بها تمثل ذاتك تتأتى فقط من خلال اللغة التي تسبق دائما وجودك، وعليه فإنك حال نطقك تكون أصلا «منطوقا» أو «مكتوبا» مسبقا. وهذا الوضع يجعل «الوعي» الذاتي نفسه مخترقا من الخارج؛ أي أن الذاتية النقية ليست نقية لأن الآخر الغريب قد دخل مسبقا جوهر بنيتها. وهذا ما نراه في الفلسفة الوجودية، وفلسفة مابعد البنيوية.

مراجع ومصادر:

صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه. تحرير: الطاهر لبيب. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1999م.

«الغرب في المجتمعات العربية: تمثلات وتفاعلات»، **باحثات: كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات**. الكتاب الخامس. 1998م–1999م.

Derrida, Jacques. "Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas." In *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1978, pp. 79-153.

Derrida, Jacques. *Monolingualism of the Other or The Prosthesis of Origin*. Trans. Patrick Mensah. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. London: Tavostock, 1972.

Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1973

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books. 1970.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and other Writings* 1972-1977. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.

Lacan, Jacques. "The Subject and the Other: Alienation." In *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.

○ ○ ○

الأدب الإسلامي ونقده

شاع مصطلح الأدب الإسلامي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين للدلالة على لون من الأدب المنتج في البلاد العربية والإسلامية يتأسس على العقيدة الإسلامية وما تتضمنه من تصور للوجود ويسعى لتمثلها في ما يصدر عنه، سواء على مستوى القضايا والاهتمامات، أو على مستوى الشكل واللغة والقيم الجمالية عموما. وينطلق النقد المصاحب لذلك الأدب من الأسس الإسلامية نفسها، في الوقت الذي يسعى فيه إلى ترسيخ تلك الأسس وإشاعتها ودراسة الأدب المنتج وفق تصوراتها، ونقد ما يخالف تلك التصورات.

إلى جانب هذا المفهوم الحديث للأدب الإسلامي ونقده، كان قد شاع مفهوم آخر يشير إلى أدب، أو آداب، الشعوب الإسلامية بوصفه «أدباً إسلامياً» أي على نحو تصنيفي ثقافي يقابل قولنا «الأدب العربي» أو «الأدب الغربي» أو غير ذلك، بمعنى أنه ينسب الأدب إلى منتجيه بغض النظر عن مدى التزام أولئك المنتجين بالعقيدة الإسلامية وتصوراتها ومبادئها. وهذا المفهوم الأخير شائع في كتابات المستشرقين الغربيين حين يشيرون إلى ما أنتجته وتنتجه الشعوب الإسلامية من أدب. فهم يعتبرون ذلك أدباً إسلامياً بما هو صادر عن مسلمين، وتؤثر فيه العقيدة الإسلامية بشكل أو بآخر. وهذه العلاقة بين المسلمين وما ينتجونه من أدب، العلاقة التي يتضمنها المفهوم الذي شاع لدى المستشرقين، هو ما يبني عليه بعض منتقدي المفهوم الحديث للأدب الإسلامي موقفهم.

لمحة تاريخية: يمكن العودة بالأدب الإسلامي حسب المفهوم القائل بأنه الأدب المتمثل لمبادئ العقيدة الإسلامية وتصورها للوجود إلى بدايات الدعوة الإسلامية، فقد كان الرسول (صلى الله عليه وسلم) يحث حسان بن ثابت على المنافحة عن الإسلام، وكان شعر حسان نموذجاً مبكراً للالتزام العقدي الإبداعي بالعقيدة الإسلامية. وقد استمر ذلك الالتزام فيما عرف بـ«شعر الدعوة الإسلامية» طوال العصور الماضية، وحتى العصر الحديث الذي أكد بعض أعلام الإسلام فيه مرة أخرى على دور الأدب، والشعر على وجه الخصوص، في الدفاع عن الإسلام، وحرص الكثير من الشعراء والكتاب على إبراز الإسلام ومثله ومبادئه في نتاجهم، كما نجد لدى البارودي وشوقي وحافظ إبراهيم.

وعلى هذا المستوى التاريخي يمكن العودة بالأدب الإسلامي أيضاً إلى لون من

الأدب لم يهدف إلى الدفاع عن الإسلام بقدر ما كان يتمثل العقيدة أو التصور الإسلامي للوجود والعلاقات الإنسانية وما إليها، كشعر الزهد، وشعر المتصوفة، وما كتب من نثر يصدر عن رؤية إيمانية. فإذا أخذنا هذه الألوان بعين الاعتبار اتسعت دائرة الأدب الإسلامي مكاناً وزماناً عما تبدو عليه في بعض الكتابات المعاصرة.

الكتابات المعاصرة

لقد استقطب مفهوم الأدب الإسلامي عدداً من المشتغلين في حقلي الفكر والنقد الأدبي، بالإضافة إلى العديد من الكتاب. وقد اجتهد الكثير من هؤلاء في إيضاح هوية «الأدب الإسلامي»، وأهدافه، ومعالمه النظرية والتاريخية، كل من منظوره، مثلما اجتهد الأدباء منهم في تبني رؤى الإسلام ومبادئه في نتاجهم الشعري وغيره. وكان من أوائل المشتغلين في الحقل سيد قطب في دراسات مختلفة منها ما تناول «النثر الفني في القرآن»، ومحمد قطب، وعبدالباسط بدر، وعماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني وهو كاتب مصري معاصر يكتب القصة القصيرة والرواية والنقد. يلخص الكيلاني رؤيته للأدب الإسلامي في نقاط هي: أنه تعبير فني جميل مؤثر، ينبع من ذات مؤمنة، ويترجم عن الحياة والإنسان والكون، وفق الأسس العقائدية للمسلم؛ وعلى نحو باعث للمتعة والمنفعة، ومحرك للوجدان والفكر، مع تحفيزه الإنسان لاتخاذ موقف والقيام بنشاط ما (مدخل إلى الأدب الإسلامي، 36). ونلمس في هذا التعريف حرص الكاتب على دفع التهمة التي كثيراً ما توجه للداعين إلى الأدب الإسلامي والمهتمين بدراسته، تهمة أنه أدب يقوم على المضمون ولا هدف له سوى الوعظ، بعيداً عن الغاية الفنية.

هذا التحديد لهوية الأدب الإسلامي وأهدافه ينطلق، مثل كثير غيره مما نجده لدى المشتغلين في هذا الحقل، من وعي راسخ بأن بيئة ثقافية مغايرة -- بل ومعادية غالباً -- تحيط بمثل ذلك التوجه وتنطلق من أسس صاغتها الثقافة الغربية المعاصرة. فالأدب الإسلامي على هذا الأساس أدب ديني ملتزم يواجه تيارات فكرية وأدبية إما ترفض الأديان أساساً، أو تكرس أدياناً أخرى. إنه توجه أدبي يقوم في مواجهة آداب عبثية أو وجودية، أو آداب مسيحية أو يهودية/ صهيونية، إلى غير ذلك من توجهات معاصرة معروفة. وانغراس ذلك الأدب ونقده في بيئته الثقافية ليس بدعاً، كما يشير نجيب الكيلاني، فكل المذاهب الأدبية تصدر هي الأخرى عن بيئات ثقافية وأيديولوجية محددة.

غير أن هذا الموقف الحذر من المؤثرات السلبية لم يحل بين نقاد الأدب الإسلامي وبين التأكيد على أن جوهر الرؤية الإسلامية في ذلك الأدب يمكن *العثور عليها* في أعمال غير إسلامية بالمعنى المتعارف عليه، أي أعمال كتبت من منطلقات ثقافية وفلسفية مغايرة ولكنها تلتقي مع الرؤية الإسلامية في جوهر رؤيتها، ومن ثم يمكن وصفها وإن جزئياً بالإسلامية. وكان محمد قطب أحد أوائل الذين أكدوا هذه الناحية في كتابه الشهير **منهج الفن الإسلامي** في دراسته لكتاب وشعراء غير مسلمين مثل الهندي طاغور والأيرلندي ج. م. سينج. وقد استمر نقاد إسلاميون آخرون في هذا المنهج، فنجد في دراسات عماد الدين خليل، ومنها كتابه **في النقد الإسلامي المعاصر**، بحثاً مشابهاً، كما في تحليله لمسرحية الكاتب الأسباني المعاصر أليخاندرو كاسونا **مركبة بلا صياد**، فهو يرى فيها ذلك «الانبثاق العفوي للتصور الإيماني الذي كثيراً ما تقنا إليه في معطيات الإسلاميين الأدبية والفنية، فلم نجده إلا في القليل النادر» (69).

ومن زاوية مغايرة إلى حد ما يتوجه الطاهر أحمد مكي في كتابه **مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن** إلى الآداب الإسلامية برؤية ترى أن صدور تلك الآداب عن شعوب إسلامية هو بحد ذاته المعيار الرئيس لوصفها بالإسلام، وهذا يقترب من التعريف الذي تعتمده الدراسات الاستشراقية، أي التعريف التاريخي الذي لا يبحث عن جوهر الرؤية أو الالتزام الفردي بالإسلام، وإنما عما يمكن أن نسميه بالتحقق الاجتماعي الثقافي لصفة الإسلام، من حيث الانتماء إلى مجتمع وثقافة إسلامية. غير أن الناقد هنا يخرج عن البحث الاستشراقي في كونه يسعى من خلال بحثه المقارن إلى تحقيق هدف يمكن وصفه بأنه «إسلامي الرؤية». يقول في إيضاح هدفه إن نقاط الالتقاء بين ألوان الأدب الإسلامي كثيرة و«سوف تقدم لنا ملامح صادقة عن الشعوب المختلفة التي اتخذت الإسلام ديناً، فنرى كيف تكون نظرتها للشيء الواحد، ونضع أيدينا على الخصائص المشتركة بيننا، فنقوي مجالات التلاقي ونذيب عوامل الفرقة، وليس أصدق من الأدب، حين يكتبه مسلم، في تصوير الشعوب الإسلامية» (4).

مراجع ومصادر:

خليل، عماد الدين. **في النقد الإسلامي المعاصر**. بيروت: مؤسسة الرسالة، ط 3، 1984م.

دراسات في الأدب الإسلامي: من محاضرات النادي. المدينة المنورة: نادي المدينة المنورة الأدبي، ط 1، 1995م.

قطب، سيد. **التصوير الفني في القرآن**. القاهرة: دار المعارف، 1970م.

قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**. بيروت: دار الشروق، ط.7، 1987م.

الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**. بيروت، لبنان: مطبعة الرسالة، ط 2، 1992م.

مكي، الطاهر أحمد. **مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن**. القاهرة: عين للدراسات والبحوث والدراسات الإنسانية والإجتماعية، 1994م.

Schacht, Joseph and C. E. Bosworth, eds. *The Legacy of Islam*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1979.

○ ○ ○

الأدب المقارن

(Comparative Literature)

تعود نشأة الأدب المقارن إلى أواسط القرن التاسع عشر حين انتشرت المقارنة في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية كمنهج بحثي معرفي في كثير من العلوم وفي مقدمتها ما يعرف بالعلوم البحتة. فقد شعر بعض المشتغلين في علوم اللغة والأدب وما يتصل بها أن المقارنة أداة مفيدة لحقولهم، فأنشأوا تبعا لذلك حقولا بمسميات جديدة مثل «علم اللغة المقارن» و«علم القانون المقارن» و«علم الأديان المقارن»، تماما مثل «علم الأحياء المقارن» وما إليه. ولعل الاتجاه إلى المقارنة نفسه يعود إلى التراكم المعرفي أو تكاثر المعلومات في الحقول وتفرعها مما جعل من الملح أن يسعى المختصون إلى لم ذلك الشتات من خلال المقارنة سعيا لتوحيد المعارف والسيطرة على تشعباتها.

أما فيما يتصل بالدراسات الأدبية فيبدو أن الشعور بأهمية المقارنة أخذ يلح في نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر فكان من دلائل ذلك أن ألف الفرنسيان أبيل فرانسوا فيلمان وجان-جاك أمبير كتابا في تاريخ الأدب تضمن بحثا عن الروابط والتأثيرات بين الآداب الأوروبية. غير أن هذا الجهد لم يأخذ بعده المؤسسي أو الأكاديمي إلا في الثلث الأخير من القرن حين أُنشِئَت كراس للأدب المقارن في الجامعات الأمريكية ثم في الجامعات الفرنسية والنيوزيلندية. وفي عام 1900م كتب الفرنسي فرديناند برونيتيير محددا أهداف المقارنة على النحو التالي:

> سيؤدي تاريخ الأدب المقارن إلى زيادة الوعي لدى كل منا، فرنسيين وإنجليز، وألمان، بالخصائص الوطنية المميزة لكتابنا الكبار. إننا نحقق أنفسنا بالتعارض؛ ونتحدد بمقارنة أنفسنا بالآخرين؛ إننا لا نعرف أنفسنا عندما لا نعرف إلا أنفسنا.

هذا التحديد لأهداف المقارنة بأنه مسعى لتحقيق الهوية عبر التمايزات ليس محل اتفاق بين منظري الحقل والمشتغلين فيه، لكنه يمثل خطا مميزا له من يناصره. ويمكن اعتبار المؤرخ والمفكر الألماني هيردر (ت: 1803م) من أهم مؤيدي هذا الاتجاه، وذلك ضمن مسعاه إلى تحقيق الهوية الثقافية والأدبية الألمانية في مواجهة الهيمنة الفرنسية لغة وثقافة إبان القرن الثامن عشر. بل إنه يمكن إعادة هذا اللون من التفكير إلى الصراع الذي تأجج في أوروبا في عصر النهضة بين فريقي القدماء والمحدثين حين كان الفرنسيون أنفسهم يشتكون من هيمنة اللاتينية. ففي ذلك السياق دعا الفرنسي واكيم دوبيللي في منتصف القرن السادس عشر إلى إحلال اللغة الفرنسية محل اللاتينية مؤكدا قدرة كل لغة على تطوير أدبها الخاص.

غير أن هذه النظرة إلى المقارنة لم تكن هي السائدة على أية حال. فلربما فاقتها في الهيمنة نظرة أخرى تغلب توظيف المقارنة من أجل لم الشتات والتوحيد. والرائد هنا هو الشاعر والكاتب الألماني جوته الذي أشاع في الربع الأول من القرن التاسع عشر فكرة «الأدب العالمي» ليشير إلى تداخل الآداب العالمية، خاصة الآداب الأوروبية، في نوع من الانفتاح الثقافي الإبداعي. ثم ما لبثت هذه الفكرة الهامة في تاريخ الأدب المقارن أن انتشرت وتكرست في مؤسسات البحث وبين الدارسين، فكان ممن عبر عنها من الفرنسيين بالدنشبرغر وفان تيجم وفرانسوا جوست وجان ماري كاريه. حدد فان تيجم حقول الأدب المقارن بجعلها تشمل دراسة العلاقة بين الأدبين اليوناني والروماني وما يدين به الأدب الحديث لهما، ثم ركز على الروابط بين الآداب الأوروبية الحديثة بوصفها الميدان الرئيس للدراسة المقارنة. أما جوست فيضع تاريخ المقارنة في السياق المختصر التالي:

> منذ العصور القديمة كان المثال الأعلى للتعليم [في أوروبا] يسمى «الدراسات العامة»؛ والمدرسة المناسبة التي أُنشِئَت في العصور الوسطى كان اسمها الجامعة. في القرن العشرين تحولت الجامعة إلى مفّرقة. ولقد قدر للمقارنة أن تستعيد وتجدد، في ميدان الأدب، تلك الروح القديمة، محولة الفرقة إلى اجتماع.

ضمن تحديده لمهمة المقارنة يحدد جوست ماهية الحقل نفسه فيصل إلى رسم الملامح الفلسفية التي تسمه في عصرنا قائلا إننا في الدراسة المقارنة إزاء فلسفة للأدب تمثل امتدادا للنزعة الإنسانوية التي سادت أوروبا في عصر النهضة، والمعروف أن تلك النزعة اكتسبت اسمها من جعل الإنسان -- بدلا من الإله في العصور الوسطى --

مركز الكون. أما على المستوى الجمالي فالمقارنة، كما يضيف جوست، تقوم على الاعتقاد «بكلية الظاهرة الأدبية» وأنها لذلك تدعو إلى استحداث «علم جديد للقيم».

الاعتقاد بكلية الظاهرة الأدبية هو ما يسم المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، في مقابل مدرسة رئيسة أخرى هي المدرسة الفرنسية. ومن أهم ممثلي هذه المدرسة الأمريكية رينيه ويليك الذي وجه في منتصف هذا القرن نقدا صارما لبعض المفاهيم والإجراءات المنهجية التي يقول إنها أدت إلى الكثير من التعقيدات والعوائق البحثية في الدراسة المقارنة مثل «التفريق المصطنع بين الموضوع والمنهج، والمفهوم الميكانيكي للمصادر والتأثيرات، والنزوع نحو الوطنية الثقافية. . . .» ففي هذه يكمن ما يسميه ويليك «أزمة الأدب المقارن». وهو يدعو إلى تجاوز هذه الأزمة بإلغاء التمييز مثلا بين «الأدب المقارن» وما يسمى «الأدب العام»، وما إلى ذلك من مفاهيم وإجراءات مصطنعة ارتبط نشوؤها بنشوء الأدب المقارن في فرنسا خاصة عند مؤسسي **مجلة الأدب المقارن (ريفو دي ليتراتور كومباريه)** وهم: فان تيجم وبالدنشبرغر. هذا مع أن عددا من المقارنين الفرنسيين منهم غويار وكاريه وإتيامبل عملوا على تجاوز تلك المفاهيم والإجراءات. يقول كلود بيشوا واندريه ميشيل روسو إنه «لكي يولد تعبير أدب مقارن كان من الضروري أن تسود روح جديدة تؤمن بالأممية والحرية والانفتاح، وتنكر كل نزعة إلى الانعزالية والشعوبية والانحصار. . . .»

وتشترك المدرسة الروسية في نقد القيود المنهجية على الدراسة المقارنة، خاصة وأنها تنطلق من أسس ماركسية أممية التوجه. وكان ماركس وإنجلز قد بشرا بمفهوم للأدب العالمي يختلف عن مفهوم جوته من عدة نواح في طليعتها أسسه الأيديولوجية وشموليته. فقد قال مؤسسا المذهب الماركسي في «البيان الشيوعي» (1848م) إن الأدب العالمي سينشأ من توحد الموروثات الثقافية والفكرية للشعوب في ملكية مشتركة بعد أنْ كانت معزولة عن بعضها. وعلى هذا الأساس أقيم في موسكو معهد أطلق عليه «معهد غوركي للأدب العالمي».

على أن الاختلاف بين المدارس الأوروبية لم يلغ التقاءها في السنوات الأخيرة خاصة عند جملة من القواسم المشتركة، وفي طليعتها ميادين البحث الرئيسة، وهي: التأثر والتأثير والتناظر (بين الأعمال أو الكتاب) وما يتصل بذلك من دراسة للمصادر وأنماط التلقي (أي الكيفية التي يتلقى بها كاتب أو عمل ما في بيئة مغايرة)، والترجمة، والأنواع الأدبية، والتيارات، والحركات، والموضوعات، والأشكال، والخيوط الناظمة (الموتيفات). . . الخ. والمقصود بالالتقاء هنا تشابه ميادين البحث وليس توحد

المفاهيم والإجراءات. فالجميع يلتقي مثلا عند دراسات التأثير، لكن بينما يفرض الفرنسيون عددا من القيود المنهجية على هذه الدراسات، يفضل التوجه الأمريكي تخفيف القيود عليها. هذا بالإضافة إلى تباينات نظرية أخرى ليس هذا مقام الإفاضة فيها.

كما أن من قواسم الالتقاء بين المدارس (مع بعض الاستثناء للمدرسة الروسية) مهادها ومركزيتها الغربية، أي انتماؤها -- عن وعي أو لاوعي -- إلى الغرب ثقافيا وما يتضمنه الإحساس بذلك الانتماء غالبا من اختلاف الغرب وتميزه عن غيره من مناطق العالم. بيد أن هذه النظرة التي كرسها الاستعمار ما لبثت في السنوات الأخيرة أن تعرضت للنقد من بعض المقارنين الغربيين أنفسهم. فقد كتب إتيامبل وألدرج وباسنيت وغيرهم ينتقدون هذا التحيز، ويدعون إلى رؤية أكثر انفتاحا على العالم. ففي مقدمة كتابه **معاودة الأدب العالمي للظهور: دراسة لآسيا والغرب** (1986م) كتب الأمريكي أوين ألدرج يقول:

> وجهة النظر التي تعبر عنها الفصول التالية هي أنه ينبغي أن توسع زاوية الرؤية التي يتبناها الأدب المقارن كحقل أكاديمي لتشمل العالم أجمع، وليس جزءا مفضلا منه فقط، كما أنه ينبغي قبول الترجمة كأداة كلما كان ذلك ضروريا.

وبحكم اهتمامه بالآداب الآسيوية يوجه ألدرج نقده أيضا للكيفية التي يتناول بها بعض الآسيويين آدابهم بتأثير الدراسات الغربية المقارنة، مشيرا في هذا الصدد إلى أنه بينما كان الغرب يركز على الأدب الغربي كان الآسيويون يركزون جهودهم في المقارنة على علاقة الشرق بالغرب.

الأدب المقارن في العالم العربي

ما يشير إليه ألدرج من اهتمام بعلاقة الشرق بالغرب لدى الدارسين الآسيويين هو مما تعززه الشواهد الكثيرة في كتاب ألدرج وغيره، خاصة في المراحل الأولى من دخول ذلك الحقل إلى ما يعرف بدول العالم الثالث. ففي العالم العربي جاء الاهتمام بالأدب المقارن ضمن الحركة النهضوية في مطلع هذا القرن التي كان في طليعة اهتماماتها تعميق الصلة بالثقافة الغربية والإفادة منها. نجد الشاهد على ذلك في مؤلفات روحي الخالدي وسليمان البستاني وغيرهما. ففي 1904م أصدر الخالدي كتابا عنوانه **تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو** يمكن اعتباره بداية الاهتمام المنهجي

بالأدب المقارن. وكان البستاني قد ترجم إلياذة هوميروس نظما عام 1895م. غير أن التبلور المنهجي للمقارنة لم يتم إلا في أواسط هذا القرن حينما أصدر محمد غنيمي هلال كتابه **الأدب المقارن** عام 1953م، وهو كتاب تكاد تهيمن عليه الترجمة من المصادر الفرنسية ونماذج الأدب الغربي منذ اليونانيين. هذا على الرغم من إشاراته المتفرقة إلى بعض ما في الأدب العربي من خصوصية، كما في حديثه عن الملحمة الشعبية والمسرح، وعلى الرغم من وعيه النقدي بما صاحب مرحلة التأسيس للمقارنة من إشكالات تمثلت في كثافة الاتكاء على ثقافة الآخر، كما في قوله إن نشأة الأدب المقارن في العالم العربي «لم تكن نتيجة لحركة فكرية، أو اتجاهات فلسفية، ومنحى علمي، ومنهج نقدي عميق. . . كما كان شأنه لدى كتاب الغرب وفلاسفتهم. . . .»

لقد ظلت المؤلفات العربية في هذا الحقل، وطوال العقدين أو الثلاثة الماضية، واقعة في مجملها تحت طائلة التأثير الغربي سواء من الناحية المنهجية أو التطبيقية. بيد أن نوعا من الاستقلال بدأ يظهر في السنوات الأخيرة في مؤلفات عدد من المقارنين العرب منهم سعيد علوش وحسام الخطيب وعزالدين المناصرة، خاصة بعد أن شعر الباحثون العرب بتشكل تجربة عربية متنامية في المقارنة وضعت الأسس، وسمحت بالتوسع والانفتاح على مصادر منهجية وتطبيقية خارج أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية.

والذي يبدو هو أن دخول الأدب المقارن إلى حيز الاهتمام الأكاديمي في ما يعرف بالعالم الثالث سيحدث تأثيرا في مستقبل هذا الحقل. يقول سواپان ماجومدار، وهو مقارن هندي، إن الاهتمام بالأدب المقارن في الهند وفي بقية دول العالم الثالث، جاء ليعزز من الاهتمام بالأدب الوطني، وذلك على عكس التوجه المنهجي للمقارنة في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة.

مستقبل الأدب المقارن

تأسيسا على التغيرات التي أخذ يحدثها دخول الدول الآسيوية والإفريقية وجد بعض الباحثين المعاصرين، ومنهم سوزان باسنيت، أنه غدا من الضروري التساؤل حول إمكانية أن يستمر الأدب المقارن كما هو. فقد بدأت الشواهد تترى مؤكدة أن ثمة تحولات نظرية وتفريعات منهجية وحقلية قد تعني انحلال الأدب المقارن في حقول جديدة. من ذلك تنامي ما يعرف الآن بـ«**الدراسات الترجمية**» -- أو الدراسات المتصلة بالترجمة -- التي تثير أسئلة هامة حول دور الترجمة في الاتصالات عبر

الثقافية على نحو يجعلها على قدر كبير من الاستقلال عن الدراسات المقارنة. ومن ذلك أيضا ما يعرف الآن ب**الدراسات مابعد الاستعمارية** أو **مابعد الكولونيالية**، والمقصود بها الدراسات التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمرا وما يقع خارج الغرب من دول وقعت تحت طائلة الاستعمار، مع ما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبية وغيرها للكشف عن استراتيجياتها الخطابية، على النحو الذي يبرزه إدوارد سعيد في كتاب **الإستشراق** (1978م).

○ ○ ○

الإستشراق
(Orientalism)

يشير هذا المصطلح في مدلوله الأساسي أو المتداول إلى الاهتمام العلمي أو الأكاديمي الغربي بالثقافات الشرقية، أو الآسيوية تحديدا بما في ذلك الشرقين الأقصى والأدنى، بما يتضمنه ذلك الاهتمام من دراسة وتحقيق وترجمة. ومن ناحية أخرى تشير العبارة إلى توجهات في الفنون الغربية سواء التشكيلي منها أو الأدبي «استلهم» الشرق بمقتضاها ووظف فنيا. وقد طرأ تغير أساسي في مدلول المصطلح حين أصدر الناقد العربي الأمريكي إدوارد سعيد كتاب **الإستشراق** (1978م)، اكتسى المصطلح بمقتضاه مدلولا آخر بعيدا عن الصبغة الحيادية التي تلبسته زمنا طويلا. لكن قبل الدخول في تفاصيل التغير الذي طرأ، ينبغي الإشارة أولا إلى تاريخ الإستشراق في مدلوليه الأساسيين.

يعيد الدارسون البداية «الرسمية» للاستشراق إلى القرار الذي اتخذه مجمع الكنائس في فيينا عام 1312م بإنشاء كراس للدراسات العربية والعبرية واليونانية والسريانية في جامعات أكسفورد وباريس وبولونيا وأفينون وسالامانكا. وكان ذلك نتيجة لهيمنة الحضارة العربية الإسلامية والحاجة إلى الإفادة منها من جهة، وإلى ما استشعره علماء المسيحية وقادتها السياسيون، من جهة أخرى، من ضرورة التعرف على ما لدى المسلمين لاحتواء التهديد الذي كانوا يمثلونه بالنسبة للعالم المسيحي. فكان أن ترجم القرآن الكريم في أسبانيا ضمن هذا السياق تحت إشراف بيتر المبجل عام 1143م، غير أن تلك الترجمة كانت أبعد ما تكون عن الدقة نتيجة للتعصب الديني الذي أملاها، والذي جعل بيتر المبجل يعتبر الترجمة جزءا متمما للحملات الصليبية التي كانت قد بدأت عام 1096م.

شهد القرن الثاني عشر، إضافة إلى الترجمة الأولى للقرآن الكريم، نشاطا بارزا استهدف نقل المعارف العربية الإسلامية من مراكزها الرئيسة المتاخمة لأوروبا أو الواقعة فيها مثل صقلية وأسبانيا. فكان من ذلك ما قام به العالم الإنجليزي أديلارد أوف باث والأسباني بيتروس ألفونسي وكان الاثنان ضليعين في ما عرف آنذاك بـ«الدراسات العربية (*Arabum Studia*)». عاد الأول من أسبانيا إلى بلاده يحمل معرفة علمية ضخمة من مسلمي الأندلس ترجمها وبثها في بلاده وفي البلاد الأوروبية، وقام الثاني، وهو يهودي اعتنق المسيحية، بأعمال كثيرة منها تأليف كتاب اشتهر آنذاك بعنوان **المعرفة الإكليركية** (أو **الكهنوتية**) *Disciplina Clericalis* جمع فيه الكثير من الأمثال والحكايات التي تتسم بالحكمة. ثم توالى المهتمون بالعلوم العربية الإسلامية على مدى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ومنهم وليم أوف روبروك وجون وكلف ونيكولاس أوف كوزا وروجر بيكون الذي ينسب إليه قوله «إن الفلسفة منطقة خاصة بغير المؤمنين» -- يقصد اليونانيين ثم العرب، كما يقول المستشرق ريتشارد سذرن -- وأنه لابد للمسيحيين من استعادتها منهم.

أما العصور التالية لذلك مباشرة فقد شهدت هبوطا نسبيا في الاهتمام العلمي، رافقه نمو لكتابات الرحالة التي امتزج فيها الواقع بكثير من الخيال، كما في كتابات ماركو بولو (1254م-1324م)، وجون مانديفيل، الذي ربما كان شخصية خيالية نسبت إليها رحلات نشرت ما بين عامي 1356م و1367م. وكان لتلك الرحلات تأثيرها على نمو المخيال الشعبي الأوروبي إزاء الشرق وبالتالي على الأدب كما سيتضح بعد قليل. وقد تزامن ذلك مع ظهور الدولة العثمانية في تركيا وفرضها سيطرة سياسية وعسكرية على شرق وجنوب أوروبا استمرت من القرن الخامس عشر إلى القرن التاسع عشر.

في القرن السابع عشر عاد الاهتمام العلمي والأكاديمي للبروز نتيجة لما رافق عصر النهضة الأوروبية من شعور بالقوة والتفوق الحضاري، ونتيجة كذلك للاحتياجات الاقتصادية والسياسية التي فرضها النمو الرأسمالي وضرورة الوقوف أمام تهديد الأتراك. ففي عام 1603م نشر الإنجليزي ريتشارد نوليس كتابا بعنوان **التاريخ العام للأتراك**، استمر تأثيره فترة طويلة، وكان مؤذنا بتراكم معرفي غربي سيزداد على مدى القرون التالية ويؤدي إلى ظهور الإستشراق كمؤسسة متعددة الوجوه والنشاطات. وقد أخذ ذلك في التبلور فعلا حين ظهرت في نهايات القرن السابع عشر أعمال ذات طابع موسوعي وأرشيفي تجدول المعلومات المتوفرة وتبوبها وتفهرسها، مثل كتاب الفرنسي بارتيلمي ديربيلو: **المكتبة الشرقية** (1697م)، الذي جاء أنموذجا احتذاه فيما بعد

مستشرقون آخرون منهم في القرن التاسع عشر جول مول في كتابه **سبعة وعشرون عاما من تاريخ الدراسات الشرقية** الذي صدر في جزئين لرصد الفترة ما بين 1840م و1860م. وكذلك فعل كارل بروكلمان في فهرسته للأدب العربي في فترة لاحقة. ومما يدل على ضخامة النشاط بشكل عام ما أشار إليه إدوارد سعيد في **الإستشراق** من أن إحصائية لما نشر عن الشرق بين عامي 1860م و1960م وصلت بالعدد إلى ما يقارب الستين ألف مطبوعة.

برز في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عدد من المستشرقين منهم سلفستر دي ساسي ولوي ماسينيون وإرنست رينان في فرنسا، وجولدتسيهر ونولدكه وموللر في ألمانيا، ثم برز في انجلترا في القرن العشرين مرجليوث وهاملتون جب وآربري وغيرهم كثير إذا ما أضيفوا إلى أمثالهم في دول أوروبية أخرى والولايات المتحدة، وإلى الرحالة والمغامرين من أمثال بيرتن ودوتي وبلجريف وثيسجر ولورنس، ممن كانت لهم اهتمامات معرفية أو بحثية، اتضحت ضخامة العدد وبرزت المعرفة الاستشراقية على النحو الذي يبرر مقولة الروائي ورئيس الوزراء البريطاني دزرائيلي في القرن التاسع عشر إن «الشرق سيرة»، بمعنى انشغال ومهنة في الحياة.

ولعل من المنطقي والحال كذلك أن يكون لكل هذا الاهتمام والتراكم المعرفي آثاره الكبيرة ليس فقط على مستوى السياسة التي كثيرا ما كان الإستشراق راعيا لمصالحها، وإنما أيضا على مستوى التشكيل الثقافي الغربي ككل علما وأدبا وفنونا ورؤية للعالم. ولتبين معالم ذلك التشكيل لابد من العودة إلى بدايات الإستشراق في العصور الوسطى عندما لم يكن أكثر من معرفة هشة وتصورات يصطنعها العداء الديني.

لقد أدت الحملات الصليبية إلى تواتر الأخبار عن الشرق وارتسام عدد من التصورات المبالغ بها والمنسجمة مع المعطيات الثقافية المحلية. فكان من النتائج المباشرة لذلك ظهور عدد من القصص التي عرفت بـ«الرومانس»، إضافة إلى أعمال شعرية ملحمية يمكن اعتبارها إرهاصات لاستشراق أدبي سيستمر حتى القرن العشرين. ولعل من اللافت للنظر أن تكون تلك الأعمال المتولدة نتيجة للاحتكاك بالشرق العربي الإسلامي من أوائل ما عرف من الأدب الأوروبي (إذا استثنينا الأدبين اليوناني والروماني باعتبارهما سابقين لما يعرف الآن بأوروبا). وقد انقسمت تلك الأعمال إلى قسمين رئيسين: هما الأعمال القائمة على الغرائبية أو الفانتازية التي تصور الشرق بصور يغلب عليها عنصر الإثارة والتشويق غير الواقعي؛ والأعمال التي تعكس الروح القتالية أو التعبوية، كما في الملاحم. ولعل أشهر هذه الملاحم **أنشودة رولاند** التي

تعود إلى مطلع القرن الثاني عشر الميلادي والتي تصور مشاهد من الصراع الإسلامي- المسيحي في أسبانيا مبرزة الجانب الإسلامي بوصفه عدوا وثنيا يعبد ثلاثة آلهة منهم الرسول عليه الصلاة والسلام الذي وصلهم أن اسمه «ماهون». تلى ذلك إبان عصر النهضة عدد من الملاحم الإيطالية التي حملت نفس المضمون الأسطوري الذي نجده في **أنشودة رولاند**، وكذلك في الأدب المسرحي الأوروبي كما في بعض أعمال الانجليزيين وليام شكسبير (**عطيل** مثلا) وكريستوفر مارلو. وحين جاء القرن الثامن عشر كانت التصورات عن الشرق تدخل أعمالا قصصية غذتها ترجمة الفرنسي جالان لـ **ألف ليلة وليلة** عام 1704م.

واستمر الحال في الآداب الأوروبية في القرن التاسع عشر والعشرين فنشرت أعمال شعرية كثيرة في انجلترا، للرومانطيقيين من أمثال بايرون وشيلي ومور، ثم لشعراء العصر الفكتوري كبراوننغ وتينيسون، ولمعاصريهم من الفرنسيين مثل لامارتان (أو لامارتين) وهوكو، وكذلك في ألمانيا والولايات المتحدة ودول أخرى يصعب حصر ما أنتج فيها. ولم يكن الفن القصصي أقل نصيبا في تصور الشرق وتوظيفه فنيا، بل لعل نصيب ذلك الفن بنوعيه، الرواية والقصة القصيرة، أكثر من نصيب غيره. فمن فلوبير في فرنسا إلى ثاكاري في انجلترا إلى إدغار ألن بو وميلفيل في الولايات المتحدة تمتد خارطة ضخمة من الأعمال والأسماء التي عنيت بالشرق سواء باستلهام أعمال شرقية، مثل **ألف ليلة وليلة**، أو بالتوجه مباشرة إلى الشخصيات والأجواء التي يرى الكتاب أنها تصور عالم الشرق على نحو ما. وكثيرا ما كانت هذه العناصر تجتمع في عمل واحد، مثلما حدث مؤخرا في رواية للكاتب الأمريكي جون بارث عنوانها **الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار** (1991م)، التي جمعت قدرا هائلا من المعلومات المتصلة بالشرق في قالب تمتزج فيه أجواء حكايات السندباد المغرقة في الخرافة بالأحداث السياسية التي عاشتها منطقة الشرق الأوسط في الآونة الأخيرة.

في رواية بارث المشار إليها يتضح جانب هام من جوانب الإستشراق يمكن بمقتضاه القول بأننا إزاء **خطاب** أدبي بالمعنى الذي حدده الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو ووظفه إدوارد سعيد في دراسته المشار إليها في بداية هذا المدخل. ففي رواية بارث يلتقي الجناح المعرفي العلمي من الإستشراق، أي ذلك القائم على البحث والتحقيق، بالجانب الخيالي أو الفانتازي، يلتقيان ليرفد أحدهما الآخر على نحو ليس جديدا بقدر ما هو مكثف وواسع النطاق. وفي مثل هذا اللقاء تتضح سمة الإستشراق كنظام من القول له قواعده وقدرته على إنتاج المعرفة التي كثيرا ما تستمد مصداقيتها من

القواعد التي تحكمها وليس من مطابقة تلك المعرفة لما هو حاصل أو واقع. والحق أن كتاب سعيد (رغم كثير من النقد، الوجيه أحيانا، الذي قوبل به) قد غير بالفعل من النظرة التي كانت سائدة، وذلك بإبرازه للنسق المعرفي الذي يحكم الإستشراق، كما هو الحال في خطابات كثيرة أخرى. ومن أبرز معالم هذا النسق كما بينه سعيد هو أن الإستشراق أسلوب معين في الثقافة الغربية في التحدث عن الشرق والبحث فيه وتوظيفه، أسلوب يعكس الثقافة المنتجة أكثر مما يعكس موضوع التأمل أو التخيل أو البحث، وهو الشرق. ففي تاريخ الثقافة الغربية ظل الشرق غالبا تكوينا هلاميا سواء على المستوى الجغرافي أو الثقافي، تكوينا يعكس متغيرات الثقافة الغربية وإن ظلت له ثوابت أو أنماط تفكير وتخيل مستقرة. ومن أبرز هذه الثوابت أن الشرق نقيض الغرب سواء بالمعنى السلبي، وهو الغالب، أو الإيجابي، كما في تصور الشرق جنة أرضية للحلم (عند الرومانطيقيين غالبا).

إضافة إلى ذلك يبرز سعيد في دراسته التكوين المؤسسي للاستشراق وارتباطه بالمصالح السياسية الغربية من حيث أن ازدهار الإستشراق جاء مواكبا للتوسع الاستعماري والإمبريالي الغربي، فهو معرفة تنتج القوة، كما تشير إلى ذلك عبارة حفرت على مبنى إحدى المؤسسات الاستشراقية الشهيرة هي مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية في جامعة لندن. وقد وظف كثير من المستشرقين علمهم بالشرق لخدمة المصالح السياسية لبلدانهم على نحو معلن أحيانا وخفي أحيانا أخرى.

غير أن لكل هذا استثناءات لا ينبغي تجاهلها، منها ما ذكره إدوارد سعيد نفسه، ومنها ما لم يذكر. ولعل من أبرز تلك الاستثناءات: الإستشراق في ألمانيا وأسبانيا، وهما من أهم البلاد التي ازدهر فيها الإستشراق كإنتاج معرفي علمي بعيد عن التوظيف السياسي الاستعماري. غير أن هذا لا يعني خروج الإستشراق في هذه البلاد أو غيرها عن دائرة التكوين الخطابي، أي أن الإستشراق وإن غابت عنه أو ضعفت فيه الأهواء السياسية والدينية وما إليها يظل نمطا من القول والتفكير يحكم نفسه بنفسه من خلال ما ترسخ فيه من تقاليد أو أنساق. وما ينبغي التأكيد عليه في هذا الصدد هو التباين النوعي بين أقطار أوروبا حتى وإن لم يرق ذلك التباين إلى درجة القطيعة المعرفية.

مراجع ومصادر:

السامرائي، قاسم. **الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية**. الرياض: منشورات دار الرفاعي، 1983م.

سعيد، إدوارد. **الاستشراق: المعرفة. السلطة. الإنشاء**. ترجمة كمال أبو ديب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1981م.

الاستشراق بين دعاته ومعارضيه. ترجمة وإعداد هاشم صالح. لندن: دار الساقي، ط 2، 2000.

Clark, J. J. *Oriental Enlightenment: The Encounter Between Asia and Western Thought.* London: Routledge, 1997.

Clifford, James. "On Orientalism." In *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

○ ○ ○

الاستغراب

يمكن الإشارة إلى دلالتين متمايزتين في تعريف الاستغراب، الدلالة الأولى تشير إلى حقل من البحث والتأليف يعنى بدراسة الغرب أو الحضارة الغربية من خارجها، مما يجعله حقلاً مقابلاً لـ **الاستشراق** كما مارسه الغربيون في دراسة الشرق من زوايا مختلفة. وقد شاع مصطلح الاستغراب نتيجة الجهود التي بذلها الباحث المصري حسن حنفي في بعض دراساته ومنها كتاب بهذا العنوان، إلا أن الحقل نفسه موجود منذ فترة طويلة، وقد سبق لباحثين آخرين أن أشاروا إليه. هذا بالإضافة إلى أنه حقل يتقاطع بوضوح مع حقول أخرى من حقول البحث، أحدها حقل **الدراسات ما بعد الاستعمارية** أو **ما بعد الكولونيالية**، كما أن منها حقل **التحيز** وحقل **التأصيل**.

أما الدلالة الأخرى فهي أن الاستغراب حقل لتشكل الصور أو التمثلات حول الغرب بوصفه آخراً للثقافة العربية الإسلامية (ولثقافات أخرى كثيرة بالطبع). وقد ظهرت دراسات عديدة، ولعلها الغالبية، لتركز على طبيعة تلك الصور في الثقافة العربية الإسلامية وكيفية تشكلها وأنماط تأثيرها في مراحل مختلفة من تلك الثقافة. فالاستغراب هنا ليس ما يمارسه الباحثون إذ يتجهون إلى الغرب، وإنما ما يمارسه الناس وتحمله الثقافة بوعي ودون وعي.

أحد الباحثين العرب الذين طرحوا مفهوم الاستغراب بمعناه البحثي التخصصي كان أنور عبد الملك حين تساءل في أواسط سبعينيات القرن الماضي عن احتمال انتهاء الاستشراق، واحتمال نشوء حقل مقابل له باسم الاستغراب. وقد جاء طرح عبد الملك، وهو باحث مصري أكمل تعليمه في فرنسا وقام بالتدريس هناك، في سياق الانتقاد لحركة الاستشراق، الانتقاد الذي كان أحد حوافز إدوارد سعيد فيما بعد لدراسة تلك الظاهرة وتعميق المعرفة بها. فقد لاحظ عبد الملك أن مؤتمر المستشرقين التاسع عشر ينعقد تحت عنوان «مؤتمر العلوم الإنسانية في آسيا وأفريقيا الشمالية» فتساءل بناء على ذلك: «هل يعني ذلك أن مستشرقي الغرب قد أعلنوا موت 'الاستشراق'؟». ثم توقف عند الموقف الاستشراقي إزاء الشرق، أي ما يتضمنه موقف كثير من

المستشرقين من شعور بالمسافة تفصلهم عن موضوع دراستهم وشعور بالترفع تجاهه أحياناً، وتساءل انطلاقاً من ذلك عما إذا كان من الضروري لأبناء الشرق أن يدرسوا الغرب من زاوية مقابلة: «هل سيكون علينا من أجل ذلك أن نؤسس 'مؤتمراً للعلوم الإنسانية في أوروبا وفي أمريكا الشمالية' وأن نطلق على المختصين الذين سيهتمون بهذه العلوم اسماً جديداً هو 'المستغربون'؟».

مع أن تساؤل عبد الملك جاء يحمل نغمة الاستنكار، على أساس أن المفروض هو قيام الدراسات الاستشراقية وغيرها لا على أساس من المواقف العدائية أو المترفعة، وإنما لتؤسس «الجدلية الأصيلة للحضارات»، فإن عبد الملك في مواضع أخرى من كتاباته يعبر عن شعور بالاختلاف الحضاري الذي يقف وراء الشعور بضرورة نشوء مبحث أو علم للاستغراب عند باحثين آخرين. أي أنه ينطلق من شعور بتحيز الثقافة الغربية نفسها التي تنامى الاستشراق في رحمها. ففي مقالة حول «الخصوصية والأصالة» يقول عبد الملك:

> إن ما نطلق عليه الفكر الاجتماعي الفلسفي لم يتكون كنتيجة للدراسة لمقارنة للمجتمعات القومية والمناطق الثقافية والبيئات الحضارية المختلفة التي منها يتكون العالم، تلك الدراسة التي وحدها يمكن أن تكون أرضية صالحة لإقامة الأحكام والتحليلات والقضايا النظرية العامة - وأنه، كما بينا مراراً وتكراراً، بالتفصيل، الرصيد الفكري المرحلي لمرحلة هيمنة الغرب. . .

ذلك الشعور بتحيز المعرفة والثقافة عموماً هو الذي يعبئ موقف عبد الملك تجاه الاستشراق، وما يكسب حديثه عن الاستغراب جدية وأهمية، وإن لم يقم بمهمة التوسع في ما اقترحه. كما أن ذلك الشعور هو أيضاً ما ينطلق منه حسن حنفي في كتابه **مقدمة في علم الاستغراب**، مثلما انطلق منه إدوارد سعيد في بحثه للاستشراق. والمعروف أن آراء عبد الملك كانت محركاً لاهتمام سعيد، كما يشير في كتاب **الاستشراق** نفسه. ولعل من الواضح أن دراسة سعيد، بما هي دراسة للثقافة الغربية وتشكلاتها ودوافعها، تعد نوعاً من البحث الاستغرابي الذي يدعو إليه حسن حنفي.

في كتابه **مقدمة في علم الاستغراب** يلمح حسن حنفي إلى ما يرد لدى أنور عبد الملَك بوصفه ضمن إرهاصات كثيرة للاستغراب يغلب عليها «أنها تعبير عن نوايا نعلنها جميعاً دون أن تتحول هذه النوايا إلى علم دقيق». أما بالنسبة لحنفي نفسه فإن الاستغراب يأتي ضمن مشروع شامل وثلاثي «الجبهات»، مشروع «التراث والتجديد»

الذي يتناول في جبهته الأولى التراث القديم، ويتناول في جبهته الثانية الغرب، وفي الثالثة الواقع المعاصر. يقول حنفي: «الاستغراب هو الوجه الآخر والمقابل بل والنقيض من 'الاستشراق'. . . مهمة 'علم الاستغراب' هو [هكذا] فك عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربي بتحويله من ذات دارس إلى موضوع مدروس، والقضاء على مركب النقص لدى الأنا بتحويله من موضوع مدروس إلى ذات دارس. مهمته القضاء على الإحساس بالنقص أمام الغرب، لغة وثقافة وعلماً، مذاهب ونظريات وآراء». ويرى حنفي أن الاستغراب قادر على تحقيق الحياد والموضوعية، بخلاف الاستشراق الذي وقع في التحيز منذ البداية. والسبب في ذلك هو غياب الرغبة في السيطرة: «الاستغراب يقوم على أنا محايد لا يبغي السيطرة، وإن بغى التحرر. ولا يريد تشويه ثقافات الآخر، وإن أراد معرفة تكوينها وبنيتها».

من هذا لا يصعب على القارئ أن يلاحظ أن السمات المميزة التي يسبغها حنفي على الاستغراب هي بحد ذاتها نتيجة تحيز ثقافي ضد الاستشراق، مما يخلق مأزقاً منهجياً منذ البداية. فهو يرى أن الغرب هو المستفيد من دراسة أبناء ثقافة أخرى له، ذلك أن «الباحث غير الأوروبي له بناء شعوري مخالف، وبينه وبين موضوعه . . . مسافة كبيرة تمكنه من الرؤية عن بعد» (32)، ولا يتساءل لماذا لا يحدث الشيء نفسه بالنسبة للشرق، أي أن يستفيد من دراسة الأوروبيين له لأن لهم بناءً شعوريا مخالفا وبينهم وبين موضوعهم مسافة كبيرة؟ لماذا يكون الشرقي أقدر على الحياد من الغربي؟ هذا من ضمن المشكلات الكثيرة التي تواجه المتأمل لمشروع حنفي لتقعيد دراسة الغرب. فهو لا يلاحظ أن التحيز سمة أساسية لكل جهد إنساني، لاسيما في دراسة الثقافات الأخرى، وثناؤه هو على الاستغراب نموذج واضح للتحيز (أنظر: **التحيز**). فالمأزق ليس وقوع الاستغراب أو غير الاستغراب في التحيز، وإنما هي في عدم الوعي بوجود ذلك التحيز. ومع أن في تنظير حنفي ما يشير إلى شعوره بالتحيز، فإن التحيز الذي يشير إليه يحدث أولاً على مستوى الذات الباحثة، وليس في حقل البحث نفسه، ثم إنه تحيز مرهون بمتغيرات تاريخية يمكن تجاوزها. كقوله في الحديث عن الحاجة إلى أجيال من الباحثين لتحقيق طموحات علم الاستغراب في الانتقال من «مستوى العلم الدقيق، ومن مستوى الخطابة السياسية إلى مستوى التحليل العلمي»: «وقد يحتاج ذلك إلى عدة أجيال فمازلت انتسب إلى جيل المخضرمين، جيل عصر النهضة العربي الذي يتم فيه التحول من القديم إلى الجديد».

على مستوى مختلف يبرز الاستغراب كنمط من التصورات العربية الإسلامية للغرب، أي من حيث كون الغرب آخراً بالنسبة للثقافة العربية الإسلامية وموضوعاً لتأملها. ومع أن مصطلح الاستغراب لم يشع في هذا الحقل، فإن من الممكن استعماله إذا لم يتقيد بتحديد أنور عبد الملك أو حسن حنفي له، أي بوصفه علماً دقيقاً يدرس ثقافة الغرب وشؤونه المختلفة، تماماً كما هو الحال مع الاستشراق في استعمال إدوارد سعيد وآخرين له. فالاستشراق في الاستعمالات المتصلة بالفنون خاصة يعني مجموع تصورات الغربيين للشرق، مما يجعلهم مستشرقين من زاوية الموقف والتصورات، لا من زاوية الدرس والتحليل، والرابط هو في كون الشرق موضوع التأمل أو الدرس.

بهذا الفهم المختلف للاستغراب ظهرت عدة دراسات في العالم العربي تنظر في كيفية تناول الغرب باستحضاره إبداعياً أو ترجمته وتقديم إرثه الحضاري وتفسير ثقافته وتبني أطروحاته، الخ. وقد تركز معظم تلك الدراسات في مرحلة التسعينيات من القرن العشرين، فظهر في أوائل العقد، بل في نفس العام الذي ظهر فيه كتاب حنفي، كتاب عزيز العظمة **العرب والبرابرة: المسلمون والحضارات الأخرى** (1991) ليتناول رؤية المسلمين للغرب ضمن رؤيتهم للشعوب الأخرى في فترة ازدهار الحضارة العربية الإسلامية التي تقابل العصور الوسطى الأوروبية. ويشير العظمة في مقدمته أن رؤية المسلمين تقابل الرؤية الاستشراقية:

> فقد كان الاستشراق والتأمل فيه ودراسته الباعث الذي دعا كاتب هذه السطور إلى الاهتمام بهذا الموضوع. فالاستشراق نمط من المعرفة يربط بين ثقافة حضارة ونظام سياسي واقتصادي مسيطر في حقبة تاريخية معينة بغيره من الحضارات. . . فعن لنا أن ندرس وضعاً مماثلاً يتمثل في ثقافة حضارة عالمية مسيطرة هي الحضارة العربية-الإسلامية في العصور الوسطى، ووصف هذه الثقافة لإثنوغرافيا الشعوب الأخرى.

ما يخلص إليه كتاب العظمة هو أن «معرفة الثقافة العربية بالآخرين [كانت] معرفة شديدة التعقيد في أساليبها وطرق تعاملها مع الأخبار الخاصة بالآخرين»، كما أنها لم تكن معرفة «حيادية بل ذات مسبقات ثقافية وسياسية وحضارية أكيدة» (219). أما ما يمكن أن نخلص إليه فهو أن في تلك الثقافة إرهاصات للاستغراب لم تتحول بسبب الظروف التاريخية المعروفة إلى تكوين معرفي أو إبداعي متكامل.

يعضد تلك النتيجة ما توصل إليه الباحث المغربي نور الدين أفايه في كتاب بعنوان **الغرب المتخيل: صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط** (2000م). والحق أن

كتاب أفايه من أعمق ما صدر حتى الآن من دراسات شاملة لموضوعه، كما أنه يتميز بالصدور عن وعي نقدي بما سبقه من دراسات، ومنها ما أصدره العظمة وحنفي وغيرهما. وتتلخص أطروحة الكتاب في النظر إلى مجموع التصورات العربية الإسلامية للآخر في الفترة المدروسة على أنها تشكل خطاباً متجانساً، بمعنى أن أفايه يحيل الاستغراب إلى **خطاب**، تماماً كما يحدث للاستشراق في دراسة إدوارد سعيد:

> يتلخص هاجسنا . . . في الوقوف عند ما أنتجه الخطاب العربي الإسلامي الوسيط من طرق لإدراك وتمثل الآخر، والتساؤل عما عبر عنه من إرادة للمعرفة بالآخر، باعتباره اختلافاً دينياً أو خصماً حضارياً أو عدواً عسكرياً أو شريكاً تجارياً، والعمل على صياغة ما كونه هذا الخطاب من صور نمطية ما زالت بعض تعبيراتها تمتد إلى صلب السؤال العربي الراهن عن الذات والآخر، عن الإسلام والغرب.

السؤال العربي الراهن عن الذات والآخر هو ما تابع البحث فيه باحثون آخرون، في تتابع يوحي بأن الحقل، سواء سمي استغراباً أم غير ذلك، يزدهر باستمرار. ففي السنوات الأخيرة من التسعينيات ظهر مجلدان ضخمان من الدراسات، أحدهما على هيئة عدد خاص من الكتاب الدوري **باحثات**، والآخر كتاب صادر عن مركز دراسات الوحدة العربية والجمعية العربية لعلم الاجتماع.

في كتاب **باحثات** الذي حمل عنوان «الغرب في المجتمعات العربية: تمثلات وتفاعلات» نطالع عدداً من الأبحاث والمقالات التي تتوقف عند جوانب مختلفة من النظر إلى الآخر في الثقافة العربية المعاصرة. غير أن اللافت هو اكتفاء الكتاب بطرح وجهات النظر التي يضمها تحت عنوان تعددي «تمثلات وتفاعلات» بدلاً من البحث عن إطار نظري واحد، مثل الاستغراب. ولعل ذلك يعود إلى غياب القناعة بأن ثمة رابطاً معيناً لمجموع ما أطلق عليه التمثلات والتفاعلات. ولكن قد يكون أهم من ذلك هو الحافز وراء هذه الدراسة. فنحن هنا لسنا إزاء العلم الاستغرابي الذي يسعى، كما يطرحه حسن حنفي، إلى دراسة الغرب، بقدر ما نحن إزاء بحث عن التصورات العربية للغرب من حيث هي تفيد في معرفة العقلية العربية. فالسؤال الأبرز الذي تطرحه أبحاث الكتاب، كما تقول كاتبات المقدمة، هو «إلى أي مدى أدت التفاعلات مع الغرب إلى تغيرات أساسية في البنى الفكرية والذهنية في المجتمعات العربية؟»، وهو ما يعززه الطاهر لبيب في مطلع بحثه المعنون «الآخر في ثقافة مقهورة» حين يتحدث عن دراسة الصور قائلاً إن «الصورة بناء في المخيال، فيها تمثل واختراع، ولأنها كذلك

فهي تحيل إلى واقع بانيها أكثر مما تحيل إلى واقع الآخر». لكن أليست هذه هي معضلة الاستشراق أيضاً، الذي نبهنا إلى واقع الباحثين أكثر مما نبهنا إلى واقع الشرق؟

أحد الباحثين في المجموعة الأخرى من الأبحاث يرفض هذه النتيجة على إطلاقها. ففي مقالة من كتاب **صورة الآخر: العربي ناظراً ومنظوراً إليه** (1999م)، يكتب منذر الكيلاني

حول «اختراع الآخر في الخطاب الأنثروبولوجي» لا ليكتفي بربط الاستغراب بالاستشراق، وإنما ليؤكد دور الآخر في تشكيل خطاب الذات وإمكانياتها المعرفية. فالذات، سواء كانت تستشرق أو تستغرب، يقول الكيلاني، لا تستطيع بناء تصوراتها وخطابها حول الآخر دون عون من الآخر نفسه، مما يجعل ظاهرتي الاستشراق والاستغراب على حد سواء عمليتين جدليتين بالمفهوم الهيغلي. وهو من هذا المنطلق يختلف مع إدوارد سعيد في طرحه حول الاستشراق: «إن نقد إدوارد سعيد يتبنى في نهاية المطاف 'مانوية' الخطاب الذي هو بصدد تفنيده، أي يتبنى نزعته الانشطارية. وفعلاً تنكر رؤية إدوارد سعيد على شتى الإنتاجات [هكذا] الاستشراقية كل استقلالية، وغالباً ما تتوخى تأويلاً أحادي المعنى، فتحبسها داخل حقل الهيمنة الغربية، وتستنتج من هذه الخاصية التأسيسية تبعية الإنتاج الإستشراقي للاستعمار» (81). تلك الجدلية في نشوء الاستشراق، ومثله الاستغراب بطبيعة الحال، تعني أن الأوروبي ليس وحده الذي ينتج الاستشراق: «ليس الأوروبي بالمسؤول وحده على قولبة الشرقي في قالب آخرية لا معنى لها إلا في حدود ذاتها، بل كان لابد للأوروبي من أن يتواطأ معه الشرقي حتى ينشئ هذا الضرب من اغتراب الهوية» (81). وما يتضح من جراء ذلك أيضاً هو أن إدوارد سعيد يمارس في دراسته الشهيرة نوعاً من الاستشراق المعكوس، أو الاستغراب، أي قراءة الغرب قراءة تشبه في تحيزها قراءة المستشرقين للشرق.

مراجع ومصادر:

أفايه، محمد نور الدين. **الغرب المتخيل: صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.

حنفي، حسن. **مقدمة في علم الاستغراب**. القاهرة: الدار الفنية، 1991.

سعيد، إدوارد. **الاستشراق: المعرفة. السلطة. الإنشاء**. ترجمة: كمال أبو ديب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1981.

عبد الملك، أنور. **الفكر العربي في معركة النهضة**. ترجمة: بدر الدين عرودكي. بيروت: دار الآداب، ط2، 1978.

العظمة، عزيز. **العرب والبرابرة: المسلمون والحضارات الأخرى**. لندن: دار الريس، 1991.

الغرب في المجتمعات العربية: تمثلات وتفاعلات. الكتاب الخامس من باحثات: **كتاب متخصص**. بيروت: تجمع الباحثات اللبنانيات، 1998-1999.

الكيلاني، منذر. «الاستشراق والاستغراب: اختراع الآخر في الخطاب الأنثروبولوجي.» **صورة الآخر: العربي ناظراً ومنظوراً إليه**. تحرير: الطاهر لبيب. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1999.

○ ○ ○

الانحراف المعرفي

(meconnaissance)

يأتي هذا المفهوم ضمن منظومة من المفاهيم النفسية ترتبط **بمرحلة المرآة** ومفهوم **الآخر**، والأنا، **والتحديق**، والاغتراب. والمفردة في لغتها الفرنسية تعني ببساطة الجهل، أو «سوء الإدراك» أو الخطأ أو عدم الدقة أو التوهم. لكنها في معجم علم النفس اللاكاني تكتسب أبعادا محددة تربطها بمعاني «الإيمان المتعصب» أو الغش والكذب الذاتي. ويجمع طلاب لاكان على أن المفردة ترد باستمرار في سجال لاكان ضد ممارسات علم النفس السائدة، خاصة الفرويدية، إذ يرى أن تلك الممارسات تمثل «فشلا عاما» أولا على مستوى إدراك الطفل لذاته في **مرحلة المرآة**، ثم فيما بعد على المستوى النظري يرتكبه التحليل النفسي ويحول دون فهم لغة علم النفس الموروثة، ويستشري هذا الفشل في خطاب التحليل وبهذا يقف عثرة في طريق تقدم العلاج وشفاء المريض. ولما كان الانحراف المعرفي جزءا لا يتجزأ من تكوين «الأنا»، فإن مقاربة «الأنا» في التحليل النفسي تقتضي العناية بهذا الانحراف الذي يكونها؛ لكن علم النفس نفسه يعاني من نفس الانحراف المعرفي. وهكذا، فإذا ادعى فرويد تأصيله علم النفس، فإنه هو نفسه فشل في «إدراك كل ما تهمله الأنا». فالانحراف المعرفي ليس فقط فشلا جوهريا في بنية خطاب علم النفس، بل يصف أيضا في معجم جاك لاكان وضع «جهل الفرد» بحقيقة ما يبتنيه لنفسه من «ذات».

ومن تكرار المفردة في طرح جاك لاكان، خاصة في **مرحلة المرآة**، يتضح أن هذا الفشل بنية أساسية في نمو الفرد وتطور «الأنا»، وبهذا فهي فشل بنيوي يتعلق جوهريا باللغة والمعرفة. وبارتباط الفشل باللغة وبمرحلة النمو والمعرفة، كما هي الحال في مرحلة المرآة، فإن هذا الانحراف المعرفي يصبح بؤرة فوضي في الخطاب النفسي نفسه، حيث أن وظائف الصيغ النظرية تخلق انفصامات وحركات تنعكس على عناصر دينامية النظام الأعم فتحرج الخطاب برمته. وبما أن «الذات» تتأسس خطابيا، فإنها لا تعدم هذه الفوضى، بل تكاد تكون الأنموذج الذي يمثلها خير تمثيل. ولما كانت

الذات تتأسس باستمرار ولا تثبت على حال (أنظر: **مرحلة المرآة**)، فإن أية إحالة إليها بوصفها كينونة مستقرة هي إحالة تتسم أساسا بالانحراف المعرفي، ولا شك أن هذه هي حالة «الأنا» أو الذات في مفهوم الوجودية السارترية التي تتأسس على «الإيمان المتعصب.»

والانحراف المعرفي مهم لتقييم امتعاض الفرد حين يلتقي للمرة الأولى بالتكوين الاغترابي لمفهوم الذات الذي أقامه لنفسه. ويعترف لاكان بأن بنية الذات تقوم على التشبث النرجسي بالمتخيل، خاصة في **مرحلة المرآة**، حيث يبني الفرد لنفسه ذاتا مثالية يتماهي معها. غير أن مواد المتخيل التي هي أيضا خطابية، تجعل الذات بنية اجتماعية ثقافية بما أن اللغة تخترق المجتمع والثقافة. ولهذا فإن أي بنية «للأنا» تحتوي أعراف ومعايير المجتمع والثقافة مما يجعل الفرد يبني ذاته لغيره أو من أجل الآخر، ليكتشف الاغتراب الأساسي الذي جعله يبني ذاته «مثل الآخر» الذي سيستولي، بدوره في النهاية، على هذه الذات رغم خصوصيتها. هذا هو الاستلاب الذي سيثير خيبة الفرد النابعة من إدراك محو الذات.

ويأتي الاغتراب ردة فعل على اكتشاف هذا الاستلاب؛ ولا شك أن آثارا مدمرة تتبع اكتشاف خطأ المرء في تقييمه لذاته، لكن الخيبة لا تنبع من هذا وحسب، بل من اكتشاف الفرد أن «الأنا» التي تعهدها بالعناية هي بدعة ماكرة أحياها انحرافه المعرفي، وهي بالتالي تمثيل كاذب للذات. وما لم يأخذ التحليل النفسي هذا الانحراف المعرفي في الحسبان، فإنه سينتهي إلى ما انتهت إليه الفلسفة الوجودية أو ما انتهي إليه فرويد وأتباعه من تجاهل لما تهمله الذات.

ويكمن عيب الوجودية وغيرها في التحليل النفسي في تجاهلها هذا الانحراف الأساس، وبذلك تكتفي بإثبات «السلبية الوجودية» التي تتجسد في مقولة (وعنوان كتاب سارتر) **الوجود والعدم**، وفي اعتبار الوعي واللاوعي بنيتين مكتملتين ومنفصلتين عند فرويد وأتباعه. فالوجودية، شأنها شأن النظرة الفرويدية، تتشبث بالسلبية ضمن حدود «وعي الاكتمال الذاتي» وتنسى أن هذا الاكتمال لا يرتبط فقط بوهم الذات بل أيضا بالانحراف المعرفي الجوهري الذي يسمح للأنا بالتكون، أي أن الأنا لا تتكون بدون وهم الكمال الذي تتبناه. أما الوجودية فتأخذ هذا الكمال على علاته، وتنطلق في تفسيرها من هذا الوهم.

وقد أغرى هذا الانحراف المعرفي الجوهري كثيرا من النقاد على تطبيق نظرية لاكان النفسية في تحليلهم **الخطاب الاستعماري**، ومقاربتهم مكون الأنوثة في **النقد**

النسوي، والهوية والتماهي في علم الاجتماع وفي نظرية السينما والفيلم. ولعل نظرية هارولد بلوم، **قلق التأثير**، تندرج تحت المظلة العامة لفعاليات الانحراف المعرفي، لتصبح مبررا للقلق وللإبداع. أما بورديو في المجال الاجتماعي فيوظف مفهوم الانحراف ليفسر تسرب **الهيمنة** والقوة في البنية الاجتماعية. فهو يرى أن الكون الطبيعي والاجتماعي يبدو للجميع على أنه ظاهرة تثبت نفسها، ولا تتمثل **الهيمنة** فيه على شكل قوة مادية، بل تنتقل الهيمنة وقوتها على شكل رمزي مما يمنحها مشروعية لا تتحقق لها دون هذه الرمزية. ولهذا يقرر أن «القوة الرمزية» قوة «غير مرئية»، لأنها تتسم بالانحراف المعرفي ولذلك فهي تدرك على أنها «مشروعة» ومبررة. ويأتي هذا التشريع المبرر من «الإيمان المشترك» بأن ما هو جزء من الحياة اليومية، لابد أن يكون طبيعيا وعقلانيا لا يحتاج إلى تبرير أو تدبر.

ولذلك يذهب بورديو إلى أن «القوة الرمزية» تعمل بكفاءة عالية لأنها تفترض قيما محددة تقترب من حدود الفكر اللاواعي. فقد يدرك أو يعترف الناس ضمنا بمشروعية القوة، لكنهم لا يرون أن الطبقية الهرمية بنية اجتماعية اعتباطية، إذ إن أي تبرير للمشروعية، من حيث المبدأ، قد يفي بالغرض طالما بدا طبيعيا وعاديا، وهكذا تحتمي تحيزات القيم بالانحراف المعرفي وتبقى خفية. كما أفاض لوي ألتوسير في سحب المفهوم لكشف تحيزات الخطاب الرأسمالي في مقارباته هيمنة الأيديولوجيا. (أنظر: **مرحلة المرآة والتحديق**)

مراجع ومصادر:

Bhabha, Homi. "Interrogating Identity." In *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Clough, Patricia. *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000.

Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.

Lacan, Jacques. "Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." In *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, 3rd edition. Eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. London and New York: Longman Press, 1994.

○ ○ ○

الإنسانوية

(Humanism)

يعود جذر المفردة إلى «الإنسان»، ولهذا فالإنسانوية كمفهوم وكمذهب فلسفي تركز على الإنسان كمحور لتفسير الكون بأسره. ورغم أن الإنسانوية تمد جذورها إلى

العصر الكلاسيكي الإغريقي والرومان وربما إلى ما قبل ذلك، إلا أنها تظل مفهوما حديثا لم يدخل المعجم الغربي قبل القرن التاسع عشر؛ ولعل الشاعر والمفكر الرومانطيقي كوليردج أول من استخدم المصطلح عام 1812. لكن مفردة «إنسانوي» ظهرت في القرن السادس عشر. أما ما يعنيه المصطلح فأمر شائك ومتعدد الجوانب. ويذهب معجم ويبستر في تعريفه المفردة إلى أنها: «إحياء الآداب الكلاسيكية، والروح الفردية النقدية، والتأكيد على الاهتمامات العلمانية التي وسمت عصر النهضة». ولا شك أن هذا التعريف يركز على الإنسانوية التي شاعت في عصر النهضة، حيث كانت تعني التركيز على الآداب وتطوير المرء لذاته بالتعليم والتربية والتمرس على «حب الخير» للجميع من خلال مجالات الفنون الخطابية والسياسية والتاريخ. وقد كان هذا المنحى في عصر النهضة مصدر إلهام لتفسير الوجود الإنساني والكون.

وشهد المفهوم تطورا (إن لم يكن تغيرا) هائلا في **عصر التنوير** والقرن التاسع عشر تمثل في حرية الانتقاد العقلاني للدين، بناءا على معطيات التجربة والعلم مفضيا بذلك إما إلى أنواع جديدة من الدين، أو إلى اللادينية، أو إلى اللاأدرية. وكل هذه التوجهات كانت تسعى لإيجاد بديل للدين المسيحي التقليدي. ولئن كانت هذه تمظهرات اجتماعية وسياسية، فإن المفهوم تدرج فلسفيا أيضا ليؤكد على الحرية والعقل البشري. ومن الواضح أن تعريف المفهوم الإنسانوي يتجاوز كل المحولات. فلا المعنى المعجمي يحيط بالمفهوم، ولا تمظهرات المفردة في حقول أخرى تجدي نفعا. ولعل فيما يورده **البيان الإنسانوي الثاني** ما يؤكد هذه الحقيقة، إذ يقول: «توجد أنواع كثيرة من الإنسانوية في العالم المعاصر. والإنسانوية الطبيعية باختلافاتها ومنطلقاتها تضم العلمي، والأخلاقي، والديمقراطي، والديني، والإنسانوية الماركسية. أما الفكر الحر، واللادينية، واللاأدرية، والشكوكية، وأتباع الإيمان العقلي [من يؤمنون بوجود الله دون الاعتماد على كتاب منزل]، والعقلانية، والثقافة الأخلاقية، والدينية الليبرالية، فكلها تدعي وراثتها للتقليد الإنسانوي. والإنسانوية تعود بجذورها إلى الصين القديمة، واليونان وروما الكلاسيكيتين، مرورا بالنهضة وعصر التنوير، إلى الثورة العلمية في عالم اليوم.»

ولكي نزيد الصورة غموضا، لعلنا نورد شهادة المؤرخ الأمريكي إدوارد تشيني الذي يقول في تعريفه الإنسانوية إنها قد تعني «التوازن الحياتي المعقول الذي اكتشفه الإنسانويون الأوائل عند الإغريق؛ أو مجرد دراسة الإنسانيات والآداب؛ أو التحرر من النزعة الدينية والانقطاع للاهتمام بالمناحي المختلفة للحياة لدى شخص ما (وليكن

الملكة اليزابيث أو بينجامين فرانكلن)؛ أو الاستجابة لكل العواطف الإنسانية لدى شخص ما (شكسبير مثلا أو جوته)؛ أو فلسفة يكون مركزها الإنسان ومبررها. ومن هذا التعريف الأخير، على ما فيه من غموض، امتلكت الإنسانوية أهميتها القصوى منذ القرن السادس عشر.»

ومع أن تتبع تاريخ المفهوم وتطوره لا يقل صعوبة عن تعريفة، إلا أنه يمكن القول إن المفردة تحيل من الناحية التاريخية والثقافية إلى النهضة الأوروبية التي بدأت في إيطاليا إبان القرن الرابع عشر وانتشرت فيما بعد إلى بقية مناطق القارة وانجلترا. ومن مؤسسيها في إيطاليا كل من دانتي، وجيوفاني بوكاشيو وفرانسيسكو بيترارك. ومما دعم الحركة ونموها انتقال علماء البيزنطية إلى إيطاليا بعد سقوط القسطنطينية بيد الأتراك في عام 1453 وكذلك تأسيس الأكاديمية الأفلاطونية في فلورنسا على يد كوزيمو دي مديشي، وكان مارسيليو فيشينو أول روادها ومفكريها. وقد عنيت الأكاديمية بجمع أعمال أفلاطون وترجمتها إضافة إلى غيرها من الأعمال مما ساعد على انتشارها بين علية رجال الدين والنبلاء. ومما أسهم في فاعليتها اختراع الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر الذي سهل وصول الكتب الكلاسيكية إلى أعداد متزايدة.

والواضح أن الإنسانوية في إيطاليا ركزت على الآداب والفنون؛ لكنها في أوروبا امتدت إلى حقول الدين والتربية والتعليم، فكانت سببا رئيسا في حركة الاصلاح. وقد أدخلها إلى أوروبا الباحثان الألمانيان جون روكلن وميلانكثون. أما في فرنسا فإن الراهب الهولندي ديسيدريوس إرازموس كان من أهم دعائمها كما لعب دورا حاسما في نقلها إلى انجلترا. وهناك تأسست الإنسانوية في جامعة أوكسفورد من خلال جهود عالمي الدراسات الكلاسيكية وليام غروسين وتوماس ليناكر، وأسسها في جامعة كيمبردج إرازموس نفسه **والأسقف** جون فيشر. ومن الجامعات انتقلت الإنسانوية إلى المجتمع ممهدة لنهضة الأدب الإليزابيثي وثقافة عصر النهضة المتأخرة في انجلترا. أما أتباع الإنسانوية اليوم (من علمانيين ودينيين ومختصين في الإنسانيات) فأكثر من أن يحاط بهم.

والمعروف أن الإنسانوية في عصر النهضة (بداية ظهور المفهوم) أخذت على نفسها إحياء التراث البشري الكلاسيكي، الإغريقي والروماني تحديدا في محاولة لاستعادة حياة القدماء، وفكرهم، ولغتهم، وآدابهم، إذ كانت مثل هذه الاهتمامات محرمة على المسيحيين منذ اعتناق قسطنطين للنصرانية (وإن كان هناك بعض

الاستثناءات مثل القديس أوغسطين وتوماس الأكويني). فالكنيسة كانت ترى في غير تعاليم المسيحية خطرا يهدد الفرد والمجتمع، وبذلك اتحدت الكنيسة مع السلطة، كل منهما يبرر مشروعية الآخر. فكان التركيز على الغيبيات لا على العقل، وأخضعت تفسيرات الكون للمنظور الديني. وانقلبت الموازين تماما مع الإنسانوية إذ ركزت على العقل واستبعدت الغيبيات؛ وبدلا من الزهد الديني والحياة الآخرة، دعت للملذات الحسية والاحتفاء بالحياة الدنيا، وبدل أهمية الجماعة أرست أهمية الفرد وحريته. ولهذا كان للكنيسة بعض الحق في تخوفها من الإنسانوية؛ إضافة إلى أن الحركة كشفت عن ميول طبقية أرستقراطية نخبوية، وغالت في تأليه العقل لدرجة استبعدت معها ما سواه، وفي تأليه الفردانية لدرجة استبعادها روح الجماعة، وأفرزت حقدا مغاليا على الموروث المسيحي بأكمله، ودانت بالفلسفة المادية.

لذلك فإن تركيز الإنسانوية على «الإنسان» ليس «بالبراءة» التي يبدو عليها لنا اليوم، بل إن لتاريخ ظهور المفهوم دلالته الواضحة. فمنطلقات الإنسانوية كانت منطلقات متحيزة مسبقا، إذ إن تفسيرها للكون كان استبعادا لما سواه من التفسيرات الأخرى؛ لأنها كانت ردة فعل على الرؤية الدينية المسيحية وعلى هيمنة الكنيسة (أنظر: **التحيز**). فإذا توجهت الطروحات المدرسية (الكلامية) في العصور الوسطى (عصور الظلام) نحو الماورائيات، فإن الإنسانوية اتجهت نحو الاهتمامات العلمانية وسحبت الأفكار الكلاسيكية على الدين والاصلاح الكنسي والأدب والنقد والتربية والتعليم. لم تعد التفسيرات الغيبية محور البحث والاكتشاف، بل ذهبت الإنسانوية إلى الإيمان بالعلم والطبيعة وقدرة الإنسان دون الرجوع إلى فرضيات غيبية حول ابتداع «حقائقه» وعرضها.

غير أن علاقة الإنسانوية بما ثارت عليه علاقة معقدة، فالإنسانويون الأوائل حاولوا تجاوز مبادئ الكنيسة بإيجاد بدائل ضمن الطرح الكنسي نفسه، وليس بديلا منقطعا عن الدين كليا. ولهذا فقد عنوا بتأويل التعاليم المسيحية القمعية في «ضوء أكثر إنسانية». ولعل تطور المفهوم هو صراع مستمر بين محاولة إحداث القطيعة مع الدين أو الانضواء تحت مظلته بشعارات «إنسانية» مختلفة. ومع مرور الزمن والتمحيص، تعددت المذاهب الإنسانوية وتفرعت، ولم يعد غريبا أن نجد أنواعا من «الإنسانوية» مثل: إنسانوية (عصر) النهضة، والإنسانوية العلمانية، والإنسانوية المسيحية، والإنسانوية الدينية، والإنسانوية الثقافية، والإنسانوية الأدبية، والإنسانوية الفلسفية، والإنسانوية الحديثة، بل والإنسانوية الماركسية والإنسانوية الوجودية. ولعل من

المجدي أن نعرف تعريفا مقتضبا بمثل هذه «الإنسانويات» قبل معالجة فروع الإنسانوية الكبرى (خاصة الإنسانوية العلمانية، والإنسانوية المسيحية والإنسانوية الجديدة).

فإذا انقطعت الإنسانوية الأدبية إلى الإنسانيات أو الثقافة الأدبية، فإن إنسانوية عصر النهضة كانت الانقطاع إلى «روح» التعلم والمعرفة، تلك الروح التي شاعت بنهاية العصور الوسطى مع إحياء الآداب الكلاسيكية، وتجديد الثقة بقدرة الإنسان نفسه على التمييز بين الحقائق والأكاذيب. والفاصل بين الإنسانوية الأدبية وإنسانوية عصر النهضة يكاد يختفي تماما حالما نمعن النظر في اهتماماتهما. فعصر النهضة وإن كان ثورة ضد مفاهيم الحياة الأخروية التي هيمنت على نظرة المسيحية في العصور الوسطى إلا إنها ثورة لتصحيح مفاهيم الكنيسة نفسها وليس محاولة إنجاز قطيعة كاملة. كما أن العصر كان دعوة إلى ترك الانهماك بالأخلاق القيمية الشخصية والاتجاه إلى التلذذ بالحياة الدنيوية ومباهجها. فالكتاب من أمثال رابيليه وإرازموس دعوا إلى الاستمتاع الدنيوي والتلذذ بالوجود، ولم يعد القسيس الراهب هو أنموذج «المخلوق الإنساني»، وإنما أصبح نوعا جديدا سمي «الإنسان العالمي» أو «رجل النهضة.» وكان لتطور العلم أثره في مناهضة سلطة الكنيسة الكاثوليكية ومناهضة قيودها على المعرفة، وبهذا صار العلم (وليس الإيمان) المرتكز المحوري في تقييم القاسم المشترك للإنسانوية (أي المخلوق البشري).

أما الإنسانوية الثقافية فتمحورت حول الموروث العقلاني التجريبي الذي تأسس في مجمله إبان الحضارة الإغريقية والرومانية وتطور عبر تاريخ أوروبا وأصبح الآن جزءا أساسيا من التوجهات الغربية في المجال العلمي والنظرية السياسية، وفلسفة الأخلاق، والقانون. ورغم اختلاف المسميات، فإن التداخل واضح بينها جميعا خاصة أن المظلة الإنسانوية عموما تأخذ الإنسان محورا لها. ولهذا تنطلق الإنسانوية الفلسفية من أي نظرة تعتمد حياة الإنسان وتعالج احتياجاته واهتماماته، وبذلك فإن هذه الفلسفة انطوت على أو نبعت من الإنسانوية المسيحية والإنسانوية الحديثة. ولا شك أن الإنسانوية المسيحية هي امتداد لإنسانوية عصر النهضة خاصة أنهما يركزان على أهمية «الإيمان الإنساني» وتحقيق المرء لذاته ضمن إطار من المبادئ المسيحية.

وتشترك الإنسانوية الماركسية (التي بدأت مع سارتر وشاعت في أوروبا الشرقية في ستينيات القرن الماضي) في هذا المنظور، وإن اختلفت التوجهات. فكلا النظرتين تؤكد أسبقية جوهرية للمخلوق الإنساني من شأنها أن تحفظ للإنسانوية مرتكزها الأساسي. فالإنسان مخلوق متميز مسبقا عما سواه. ويرى ماركس أن هذه الخاصية

هي طبيعته الاجتماعية التي تجعله يسعى إلى تأسيس المجتمع وبالتالي (ضمن المجتمع فقط) يستطيع إشباع حاجاته ورغباته بواسطة الجهد والعمل. ويفقد الإنسان سمته الإنسانوية حالما يفقد طبيعته الاجتماعية (خاصة في المجتمع الرأسمالي حيث الأقلية تنتزع جهد الإنسان وعمله، أي تنتزع حقيقته الاجتماعية). وفي مقدمته لكتاب آدم شاف: **الماركسية والإنسان الفرد** المنشور عام 1970، يشير إريك فروم إلى المفارقة في نظرة الغرب الرأسمالي (المادي) إلى ماركس حيث لا يرون لديه سوى «المادية»، فيؤكد أن ماركس، شأنه شأن إنسانوي النهضة، من أعظم فلاسفة الإنسانوية الذين تبنوا بإصرار «فكرة أن على النظم الاجتماعية أن تخدم نمو وانفتاح الإنسان، ولابد أن يكون الإنسان غاية بذاته لا وسيلة، كما لابد أن ينطوي كل فرد على كامل الإنسانية داخله، وأن التقدم الإنساني في العلم والأدب يعتمد على الحرية، وأن للإنسان القدرة على تحقيق كماله الذاتي ضمن صيرورة التاريخ.» ولاشك أن الإنسانوية الماركسية عاشت، وربما لا زالت اليوم، نهضة واسعة في أوروبا بل وفي الولايات المتحدة.

ورغم أن سارتر من أول من تبنى الماركسية أساسا لإنسانويته الوجودية، إلا أنه لا يرى للإنسان جوهرا ثابتا. فهو يؤكد في مقاله «الوجودية إنسانوية» أن تعريف الإنسان ينبع من العمل ويتشكل من خلاله، ولذلك فإن الإنسان يسبق جوهره، وأن الإنسان «وجود» يشكله الاختيار؛ ولهذا فإن سمة الإنسان التي تؤسس إنسانويته هي «حرية» الاختيار في تشكيل نفسه وتكوينه. ويفقد الإنسان «إنسانيته» حالما يتخلى عن حرية الاختيار هذه وينصاع إلى الأعراف والقيم والسلوك المكتسب. ولاشك أن هذا عكس ما كان يسعى إليه ماركس، كما أنه يتناسى أن حرية الاختيار قد لا تكون «حرة» ضمن قوى علاقات المجتمع وتحيزاته السياسية. لكن الطرح الوجودي السارتري على ما فيه من راديكالية مغالية، في المقابل، شأنه شأن غيره بما ذلك ماركس، يقر بإمكانية «جوهرية» الحقيقة، وهي جوهرية لا تختلف عن جوهرية «الإنسان.» ومثل هذه الحقيقة الجوهرية لا يمكن تحقيقها من خلال العلم الوضعي ولا من خلال المثالية المتسامية لأن هذه الحقيقة هي الخلق الخاص والشخصي للذات الفاعلة.

أما الإنسانوية الحديثة فتستمد جذورها من مصدر مزدوج: علماني وديني، وتمضي غالبا تحت مسميات مختلفة منها الإنسانوية الطبيعية، والإنسانوية العلمية، والإنسانوية الأخلاقية، والإنسانوية الديمقراطية. وقد عرفها كورليس لامونت على أنها «فلسفة طبيعية ترفض كل القوى الخارقة للطبيعة وتعتمد بشكل أساسي على العقل والعلم والديمقراطية والود الإنساني.» ومن هذا المنطلق، أصبحت الإنسانوية الحديثة

مظلة واسعة لكثير من فروع الإنسانوية، تندرج تحتها الماركسية، والعلمانية، والدينية، وغيرها.

ولئن كانت الإنسانوية العلمانية نموا طبيعيا للتنوير العقلاني في القرن الثامن عشر والفكر الحر الذي ساد القرن التاسع عشر، وادعى الانتماء إليها كثير من المؤسسات والهيئات والفلاسفة والعلماء والأكاديميون، فإن الإنسانوية الدينية انبعثت من الثقافة الأخلاقية ومن المذهبية الوحدوية العالمية (وهي مذهبية دينية كنسية)، وينتمي إليها اليوم كل المجتمعات المدنية الأخلاقية والدينية المسيحية التي تقول بالوحدوية العالمية.

ورغم اتفاق الجميع حول أهمية الإنسان في طروحات الإنسانوية، فإن الجدل يظل قائما بين هذه الأهمية وبين ربطها بالوازع الديني «الإيماني» والقوى الماورائية، ولهذا فإن الجدل بين الإنسانوية العلمانية والإنسانوية المسيحية يتسيد الموقف في كل تفريعات الإنسانوية المختلفة.

○ ○ ○

الإنسانوية العلمانية

(Secular Humanism)

لن يجدي البحث عن تعريف مانع جامع للإنسانوية العلمانية؛ والتعريف الكلاسيكي لمفردة «علماني» كان ببساطة ما هو خارج الكنيسة المسيحية، ولذلك فإنه يعني حاليا كل ما هو «غير ديني.» **والموسوعة الدينية** تعرف العلمانية على أنها «تحديدا فرع من فروع فلسفة الأخلاق الاجتماعية المنفعية... تسعى إلى إصلاح الإنسان دون الإحالة إلى دين، وإنما تحيل فقط إلى العقل الإنساني والعلم، والمؤسسة الاجتماعية. فهي على وجه العموم تلك الحركة التي نشأت في عصر النهضة لمناهضة هيمنة القوى السماوية وسلطتها على حياة الإنسان.» أما **الموسوعة البريطانية** فتعرف الإنسانوية بالقول: «في السنوات الأخيرة استخدم مصطلح إنسانوية ليحيل غالبا إلى أنظمة قيمية تؤكد القيمة الشخصية لكل فرد لكن ذلك لا يتضمن الإيمان بالرب؛ مع أن هناك فرقة معينة من رابطة الوحدوية العالمية تستخدم الدين لإشاعة القيم الإنسانية، رغم أنها غير دينية.»

ورغم صعوبة تعريف الإنسانوية العلمانية إلا أن ثمة عناصر أساسية محدودة من شأنها أن تصف هذا التوجه. فالإنسانوية العلمانية ترفض أولا قبول الأشياء بالاعتماد

على «الإيمان»؛ كما أنها تدعو ثانيا إلى الأخذ بـ«طبيعية» الأمور كنقيض للخوارق والقوى الخارجة عن الطبيعة؛ وتتمسك ثالثا بالعلم وما يستتبعه من شك معرفي وعقلانية؛ وتدافع رابعا عن فكرة المنفعية المطلقة (فكرة حرية الفرد وإصلاح حاله كحق مطلق للجميع)؛ وتركز خامسا على ضرورة المثل الأخلاقية دون الحاجة إلى وازع إلهي ديني؛ وتؤمن سادسا بقدسية حرية البحث والتحري المستقل لإثبات الحقائق والنتائج؛ وتأكد أخيرا على أهمية المسيرة الديمقراطية (أنظر: **التنوير**).

والمدقق في هذه السمات يجد أن الواحدة تستتبع الأخرى. فالإنسان (في مفردة إنسانوية) يضع قوانينه الأخلاقية والسلوكية ويفرض طاعتها على نفسه، وبالتالي ليس هناك قوة خارجية تملي مثل هذه القوانين. ومثل هذه الطرح يجعل من «طبيعية» الأمور المحك الأول، ويفسح المجال لحكم العلم والعقل والمنطق وبالتالي رفض التبريرات الماورائية. فالإنسانوية عموما والعلمانية خصوصا تميز نفسها (في اختلافها عما يرتبط بها من حركات مثل العقلانية والشكوكية والعلمانية والتفكير الحر) بادعائها إيجاد البديل الأخلاقي للدين، وهو بديل مبني على التجربة البشرية.

كما أن المدقق لابد أن يلاحظ تداخلا قويا بين الإنسانوية العلمانية والإنسانوية الدينية؛ بل إن المفارقة الحادة تكمن في عدم قدرة دعاة الإنسانوية العلمانية على الاتفاق حول ما إذا كانت نظرتهم الكونية هذه هي نظرة دينية أو غير دينية. بل إن دعوى إيجادها البديل الأخلاقي للدين هو «دين بديل» تحت مسمى مختلف، وهو بديل يتبنى في بوتقة أرضية كل ما جاءت به الأديان السماوية

○ ○ ○

الإنسانوية المسيحية

(Christian Humanism)

الإنسانوية المسيحية (كما يؤكد ذلك مسماها) تجمع بين الإنسان وبين الدين المسيحي. وهي صورة أولى من صور الإنسانوية، نشأت في انجلترا وتبنت، شأنها شأن إنسانوية عصر النهضة والإنسانوية الجديدة، إحياء التراث الإغريقي والروماني. ومن أجل أن توائم بين التطورات والمستجدات الإنسانية من جهة وبين العقيدة المسيحية من جهة أخرى، فإنها ناهضت النسك الديني المدرسي الذي شاع في القرون الوسطى كما انتقدت تجاوزات الكنيسة وسعت لإصلاحها، لكنها على عكس الإنسانوية العلمانية

احتفظت بمفهوم «الإيمان» وما يستتبعه من اهتمامات ماورائية وإلهية، ونظمت هذه المفاهيم في خط اهتمامات إنسانوية عصر النهضة التي أصرت على أهمية الإنسان التي لا تتعارض مع أهمية القوى الماورائية. وبهذا استطاع اتباعها تبني المبادئ الإنسانوية وسحبها على الأدب والنقد ونظرية الدولة، والتربية والتعليم، والإصلاح الديني. ولعل أشهر ممثليها أولئك الكتاب الذين تجسد أعمالهم مظاهر الوثنية والمسيحية في آن، كما هي الحال عند شعراء الانجليز في القرنين السادس عشر والسابع عشر فيليب سيدني وإيدموند سبنسر، وجون ميلتون.

ولئن كان الرابط واضحا بين عصر النهضة والإنسانوية المسيحية فإن هذه الصلة استمرت رغم احتجاج الإنسانويين العلمانيين. فكلا الفريقين يدعو إلى النظرة الكونية نفسها وينادي بالمبادئ نفسها. بل إن الفريقين، على ما بينهما من اختلاف، كانا من الموقعين على **البيان الإنسانوي الأول** في عام 1933م **والبيان الإنسانوي الثاني** عام 1973م. ولعل الرابط يقوى أكثر فأكثر إذا دققنا في مبادئ الإنسانوية العلمانية التي تدعو إلى الاهتمام بالفرد وحاجاته وبالمجتمع وتوجهاته. ولكي تجتاز الإنسانوية المسيحية عقبة الفصل العلماني بين الإنسان والدين، فإنها ذهبت إلى تعريف الدين تعريفا «وظيفيا» مركزة بذلك على ما يقدمه الدين من خدمة للفرد الإنساني الذي هو محور الإنسانوية عموما. وبهذا فالإنسانوية المسيحية ترى أن الدين يخدم الاحتياجات الشخصية والاجتماعية لأي جماعة تشترك في الرؤية الفلسفية للكون. من هذا المنطلق، تدعي الإنسانوية المسيحية أنها تخدم الفرد من خلال تقديمها قاعدة للقيم الأخلاقية، ومجموعة من المثل الملهمة، وسبلا للتعامل مع حقائق الحياة القاسية، وتبريرا عقلانيا للاستمتاع بالحياة، إضافة إلى تقديمها هدفا شاملا.

أما على مستوى المجتمع فتذهب الإنسانوية المسيحية إلى أن مؤسساتها تقدم خدمات تزرع الحس بالانتماء، وتقدم للأطفال أرضية مؤسساتية للتربية الأخلاقية، وحياة احتفالية متميزة، وممارسة طقوسية أيديولوجية متناسقة (في أمور الزواج، والولادة، والنضج، والمآتم، وغيرها)، وفرصا من خلالها يستطيع المرء أن يؤكد فلسفته في الحياة، وكذلك أيجاد السياق التاريخي لأفكاره. ولعل مرتكزها الأقوى يقوم على مقولة إن للإنسان احتياجات شخصية وأخرى اجتماعية، وإن إشباع هذه الاحتياجات لا يستتبع بالضرورة استبعاد الوازع الديني، كما أن التعريف الوظيفي للدين يجعل من إشباع احتياجات المرء الهدف الأسمى وأن استبعاد الدين أو فرضه قسرا ينافي مبدأ «الإرادة والحرية.»

أما فيما يتعلق بإثبات أو نفي الوجود الإلهي، فأن الإنسانويين المسيحيين يحاولون سحب العلمانيين إلى منطقة وسط بين الديني واللاديني، وهي منطقة «اللاأدرية.» فإذا رأى العلمانيون عدم إمكانية إثبات وجود ما وراء الطبيعية، فإن هذا العجز لا يستتبع ضرورة عدم وجودها وبالتالي فإن سبب استبعادها يساوي سبب الإيمان بها. من هنا تنبع أهمية «اللاأدرية»: فكون المرء لا يعلم وجود شيء من عدمه لا يفضي بالضرورة إلى تأكيد أحد طرفي القضية. فسواء كان الإنسانوي العلماني «إنسانويا وحدويا دون كنيسة» أو كان الإنسانوي الديني «إنسانويا لم يغادر عادة الكنيسة بعد»، فإن الفريقين يقران بأن الحقيقة المطلقة ليست ملكا لأحد؛ ويقران بأن الانتماء إلى نظرة معينة للكون لا تقتضي بالضرورة استبعاد الوازع الديني (أنظر: **التنوير**).

إن الذي يفرض نظرته القسرية على غيره هي الإنسانوية العلمانية التي تنبع في أصلها من الموروث الإغريقي الذي يرى في مناهضة أبطال أساطيره للآلهة صورة لا تختلف عن صورة الإنسانوي العلماني اليوم. بل إن تأكيد الإنسانوية العلمانية لدور العلم والديمقراطية والحرية وأهمية العقل هي من الأمور التي تجمع بين الإنسانوية العلمانية والمسيحية (خاصة أن فروعا كثيرة من المسيحية تخلت عن كثير من عاداتها السابقة، واحتفظت بحق الإيمان).

○ ○ ○

الإنسانوية الجديدة

(New Humanism)

يرى المؤرخون أن الإنسانوية الجديدة حركة أمريكية امتدت من عام 1910م إلى عام 1933م وارتبطت أساسا بالأمريكيين إرفينغ بابت وبول إلمر مور؛ كما يرونها ردة فعل ضد هيمنة العلوم التجريبية البحتة على الحياة الأمريكية وربما العالم أجمع. ولا بد أن هذا يذكرنا بأسباب ظهور **النقد الجديد** ومنطلقاته. فالإنسانوية الجديدة كانت تدعو إلى العودة إلى التعليم التربوي الليبرالي وإلى مناهضة التخصص الدقيق الذي نجم عن تطور العلم البحت والتقنية. ولا شك أن لهذه النظرة فرضياتها المسبقة؛ فهي ترى أن الإنسان مخلوق أخلاقي في جوهره، ولا يمكن دراسته من خلال المعطيات الوراثية والبيئية والعلمية فقط؛ وهكذا فدراسة إنتاجه الأدبي لابد أن تأخذ في الحسبان المعايير الخارجية سواء كانت الأخلاقية أو التقييمية، بل لا يمكن دراسة الإنسان ونتاجه بمعزل

عن الأخلاق والقيم، وبهذا ينتمي بابت والإنسانوية الجديدة إلى معسكر القائلين «بجوهرية الإنسان» ولن نستغرب إذا ما تبنى بابت كل ما يترتب على مثل هذه النظرة سواء من حيث رفع الجوهر عاليا أو تفرد ما يخصه. . ولذلك يؤكد بابت في محاضرته «ما هي الإنسانوية» على خصائص إنسانوية عصر النهضة، خاصة في شكلها النخبوي الأرستقراطي، وعلى أهمية الالتزام المهني لحقل العلوم الإنسانية.

ولا شك أن رسالة هايدغر التي أرسلها تحت عنوان «رسالة في الإنسانوية» لا تنطلق وحسب من الهاجس نفسه رغم الأسباب المغايرة والمنحى الفلسفي، بل تكاد تكون الرد المفند للإنسانوية الجديدة والإنسانوية السارترية في صورتها الماركسية. فهايدغر حاول على وجه الخصوص إجابة سؤال «ما إذا بقي للإنسانوية أي معنى» بعد ما عانته أوروبا من ويلات الحرب العالمية الثانية، وبعد هيمنة آلة الدمار على ما هو إنسانوي. ويرى هايدغر أن كافة أنواع التعريفات الإنسانوية، قديمها وحديثها، تنطلق من الجوهرية الأرسطية في تعريف الإنسان: «الإنسان حيوان عقلاني.» كما يرى هايدغر أيضا أن الإنسانوية تنسى عقلانية الإنسان لتركز على «حيوانيته.» ولا شك أن هذه النظرة هي التي تجعل الإنسان ليس أكثر من جزء من «الطبيعة»، شأنه في ذلك شأن أشياء الطبيعة الأخرى. وهذا ما يقرب جوهر الإنسان (كما في مقولة «الآلة البيولوجية») من أجهزة الآلة والتقنية الحديثة، وهي الصورة التي سادت العلم الوضعي. مثل هذه الصورة لا شك تختزل الإنسان في شيئية الجهاز النفعي؛ فهو إما عامل أو منتج أو مستهلك. ومثل هذا الاختزال لا شك يستبعد القيم والأخلاق ويصبح السؤال عن معنى الإنسانوية خاضع لعدمية المجتمع التقني.

لقد رأى هايدغر في نسيان الإنسانوية أصلها وجوهرها الإنساني صورة مأسوية لا يصورها بدقة سوى ما أفضت إليه من حرب شاملة على الإنسان باسم الإنسان. ولعل خطاب البيئة المعاصر امتداد للصورة الآلية التي تسيدت العصر الحديث. فخطابنا المعاصر حول البيئة ينبع من مفهوم الإنسان الطبيعي (أي كونه جزءا من أشياء الطبيعة) ليتحول إلى المجرم الأول بحق بيئته خاصة أنه الآن (بوصفه شيئا طبيعيا) معدوم الإرادة والحرية، أصبح حيوانا سيئا مؤذيا. والمفارقة الحادة هي أن الإنسان (بإنسانيته الجوهرية) فقد كل السمات الإيجابية التي خلعها عليه جان جاك روسو، ليمتلكها الحيوان الذي كان الفارق الوحيد بين إنسانية الإنسان وأشياء الطبيعة الأخرى.

○ ○ ○

الإنسانوية الحديثة (السيلوية)

(New Humanism -- Siloism)

على المرء أن يتنبه إلى أن الإنسانوية الحديثة والإنسانوية الجديدة يحملان نفس المسمى في اللغة الإنجليزية؛ لذلك رأينا أن نميز بينهما لأنهما لا يمتان لبعضهما بصلة. فهذه حركة أسسها عام 1969م الأرجنتيني ماريو لويس رودريغوس كوبوس المعروف بالكتابة تحت الاسم المستعار سيلو (Silo). وعلى الرغم من أنها تتبنى معظم طروحات الإنسانوية العلمانية في اتخاذها الإنسان محورا وفي حرية المعتقد، وطبيعية الإنسان، إلى آخر المثل الإنسانوية، إلا أن هذه بالذات لها اهتماماتها الدينية. بل إن إنسانوية أخرى، هي الإنسانوية العالمية والاتحاد الأخلاقي، لم تنبه وحسب في مجلتها 1997م بأن لا علاقة لها بإنسانوية سيلو، وإنما حذرت منها بوصفها فرقة دينية خطيرة تستغل «النشء من ذوي التوجهات المثالية والمؤسسات التقدمية لإقامة دولة كونية شمولية.» والمتتبع لنشاط وتاريخ نشاط الحركة يجد أنها نشأت في عام 1969 تحت مسمى «جمعية مساواة وتطوير الإنسان» ثم أعيدت التسمية في بداية السبعينيات لتصبح «الجمعية الدينية»، ثم في عام 1978م أعيدت تسميتها مرة أخرى لتصبح «الجمعية». وأنشأت في عام 1984م «الحزب الإنسانوي» ليكون البديل السياسي للحزب الأخضر، ولها أتباع في كثير من الدول خاصة في أمريكا اللاتينية.

ولعل مركز الجذب في إنسانوية سيلو دعوتها إلى تجاوز التمركز الأوروبي، إذ إن الإنسانوية منذ نشأتها كانت إنسانوية أوروبية، مما جعلها إنسانوية محدودة ثقافيا وجغرافيا. أما سيلو فيدعو إلى إنسانوية ثقافية كونية تأخذ في الحسبان خصوصية كل ثقافة إنسانية على وجه الأرض؛ كما يرى أن لكل ثقافة مجال للإسهام في «أنسنة الأرض» (وهو عنوان كتاب جمع فيه رسائله). والإنسانوية السيلوية الحديثة تمنح الإنسان المقام الأول، وتضعه ضمن مقولة الحرية والقصدية، وهي الصفة التي تعتقه من نير «الشيئية الطبيعية»، أي من كونه أحد أشياء الطبيعة. وبينما يرى الإنسانويون الآخرون أن جوهر الإنسان سمة ثابتة لا تتغير، فإن سيلو يرى أن الجوهر الإنساني فعل متغير حسب ظروفه وبيئته، بل إن كل فرد إنساني هو «مشروع» متطور أبدا، وبتطوره يطور العالم من حوله كما يتطور هو نفسه. وضمن هذا الطرح العام، يؤكد سيلو على: ضرورة المساواة بين البشر كافة؛ والاعتراف بالتعددية الثقافية والشخصية؛ وضرورة تجاوز المعرفة لكل ما هو مسلم به كحقيقة مطلقة؛ وبأهمية حرية الفكر

والمعتقد؛ وإنكار العنف. والإنسانوية الناجمة عن مثل هذا الطرح الذي يجمع الشخصي والجمعي لا يمكن أن تكون موروث ثقافة واحدة، بل هي موروث ثقافات الأرض، إنها الإنسانوية الكونية.

الإنسانوية في الثقافة العربية:

على المستوى الاصطلاحي لم تعرف الثقافة العربية مفهوم «الإنسانوية» إلا في العقود الأخيرة من القرن العشرين، غير أن بعض الباحثين الذين أشاعوه يؤكدون أنه نزعة أصيلة في الثقافة العربية الإسلامية لا سيما في تيارها الفلسفي الذي نشأ تفاعلاً مع المعطيات الفكرية اليونانية في عصور الحضارة الإسلامية الأولى.

من الأبحاث التي يمكن الإشارة إليها في هذا السياق بعض الدراسات الأدبية التي تناولت الشعر العربي تحت عناوين مثل «النزعة الإنسانية» أو «الاتجاه الإنساني». ومن تلك كتاب بعنوان **الاتجاه الانساني في الشعر العربي المعاصر** لمفيد قميحة صدر عن وعي بدلالات النزعة الإنسانية في الثقافة الغربية، ولكن منطلقها الأساسي هو مفهوم الإنسان في الثقافة الإسلامية وما أشار إليه بعض الفلاسفة والكتاب المسلمين حول ذلك المفهوم، ومنه مفهوم الإنسانية الذي أشار إليه بعض الفلاسفة المسلمين، ومنهم ابن سينا حين اعتبره من المفاهيم الكلية المجردة، وكما في إشارة بعض المفسرين والفقهاء في شرحهم لفظة إنسان التي تواترت الإشارة إليها في القرآن الكريم.

البعد العربي الإسلامي لمفهوم الإنسانية شكل أيضاً مرتكزاً لمجموعة أبحاث صدرت بعنوان **النزعة الإنسانية في الفكر العربي: دراسات في النزعة الإنسانية في الفكر العربي الوسيط**. في تلك الدراسات يبرز التفاعل مع معطيات الفكر الغربي في قراءة التراث العربي الإسلامي واستكشاف مفهوم الإنسانوية من ذلك المنظور. فالأبحاث تبدأ بدراسة للمفهوم الأوروبي تشكل مهاداً نظرياً للكتاب، ثم تتلو دراسات أخرى تحلل أبعاد «النزعة الإنسانية» في القرن الرابع الهجري، متأثرة كما يبدو بجهود أحد أبرز الباحثين العرب في هذا المجال.

يمكن اعتبار الجزائري محمد أركون الباحث الأكثر بروزاً في دراسة مفهوم النزعة الإنسانية، أو «نزعة الأنسنة»، في الثقافة العربية المعاصرة وتوظيفه على نحو مكثف نسبياً ومن ثم إشاعته. يقول أركون، الذي يكتب بالفرنسية، أنه وجد نفسه صوتاً وحيداً في دعوته لإحياء ما يسميه «نزعة الأنسنة» في الثقافة العربية الإسلامية. طرح أركون فهمه للأنسنة وعلاقتها بالثقافة العربية الإسلامية في كتابين من كتبه، الأول

بعنوان **نزعة الأنسنة في الفكر العربي**، والثاني بعنوان **معارك من أجل الأنسنة في السياقات الإسلامية**. يقول في مقدمة الكتاب الثاني: «لقد اقترحت مصطلح الأنسنة لكي ألفت الانتباه إلى تلك الأبعاد الغائبة بعد ازدهارها في عهد الأدب والأدباء. ثم لكي أدعو بإلحاح إلى ضرورة إحياء الموقف الفلسفي في الفكر العربي خاصة، والفكر الإسلامي عامة. وكنت أعتقد أنه ولا زال سبيل إلى الاعتناء بمصير الإنسان اعتناءً شاملاً، نقدياً، منيراً، بدون التساؤل الفلسفي عن آفاق المعنى التي يقترحها العقل ويدافع عنها.» ثم يتضح مدى تركيز أركون على البعد العقلاني في الأنسنة التي يستحضرها من التراث عندما يشير في الفصل الثالث من الكتاب نفسه إلى أنه بينما يصعب الحديث عن «فلسفة إسلامية» فإن من الممكن الحديث عن «نزعة إنسانية إسلامية» وذلك على أساس «أن الفلاسفة المسلمين، وعلى إثرهم بعض المفكرين الأحرار والمستقلين، راحوا يوكلون للعقل البشري وحده مهمة التخطيط للمراحل المنطقية التي تؤدي إلى تلك الحقائق الكبرى التي تقدم بشكل عفوي لإيماننا عن طريق الوحي.»

في تحليله لمفهوم الأنسنة العربية الإسلامية لا ينسى أركون أن يذكر بالرابط بينها وبين ما يقابلها في التراث الغربي حين يقول: «وكما حصل في جميع النزعات الإنسانية المتبلورة في الغرب، فإن الإنسان يقع في مركز كل البحث الفلسفي - العلمي فيما يخص النزعة الإنسانية العربية أوالإسلامية.» وربطه هذا ليس سوى تذكير بأن التفاته هو نفسه إلى بعض ما في التراث، تماماً كما هو التفات باحثين وكتاب عرب آخرين منذ بدايات عصر النهضة الحديث في الثقافة العربية الإسلامية، جاء بحافز غربي. وفي حالة الأنسنة نفسها فإن الاهتمام بها، وإن لم يتم تحت نفس الاسم، يعود بالفعل إلى بدايات التوجه العقلاني الحداثي في القرن التاسع عشر ثم مع تزايد ذلك التفاعل مع الثقافة الغربية في القرن العشرين. نجد ذلك في ما أنجزه كتاب مثل أحمد أمين، الذي ينسب إليه أركون الفضل في إحياء بعض نصوص النزعة الإنسانوية في التراث الإسلامي، وطه حسين وعبدالرحمن بدوي، وصولاً إلى النشاط الفكري لمحمد عابد الجابري وعبدالله العروي وعلي أحمد سعيد (أدونيس). فلدى هؤلاء وغيرهم كثير يمكن التحدث عن نزعة إنسانوية بما يتضمنه المفهوم من عناصر حداثية وعلمانية، وإن لم يكن بالضرورة بما رآه فيها مفكرون قدامى مثل ابن رشد ومسكويه.

غير أن الملاحظ أن التبني العربي لأطروحات الثقافة الغربية ومنها النزعة الإنسانوية يجيء غالباً غير مستوعب لما تواجهه تلك الأطروحات من نقد في تلك

الثقافة يعقبه تعديل لها وتخط أو إلغاء لها أو لبعض ما تتضمنه، فأركون مثلاً يطرح النزعة الإنسانوية وكأنها أحدث مكتسبات الفكر المعاصر، من ناحية، ودون مواجهة للنقد الذي وجه إلى تلك النزعة في توجهات مثل **البنيوية** وما بعدها، حين تعرض مفهوم الإنسان للنقد بل والتغييب.

نقد الإنسانوية

لقد ألمحنا إلى شيء من نقد الإنسانوية في مداخلها المختلفة؛ لكن مثل ذلك النقد كان نقد إنسانوية لأخرى سعيا لتلافي عيوب الواحدة لتبرير قيام غيرها. فالإنسانوية السارترية الوجودية، مثلا، هاجمت غيرها اعتمادا على المبادئ الماركسية، كي تعيد للإنسان «كرامته» وتنصفه مما عانى من مظالم برجوازية وتمييز طبقي، بل وحروب ودمار. وكذلك هاجمت الإنسانوية المسيحية غيرها كي تؤكد أن الإنسانوية المسيحية لديها «خلاص» الإنسان النهائي. لكن مثل هذا النقد الغائي لا يرقى إلى فاعلية نقد الحركات الفكرية المعاصرة. فأقسى أنواع النقد التي تعرضت له «الإنسانوية» جاء من حركات فكرية مثل **البنيوية** ومابعد البنيوية، **والتقويض والنقد النسوي والخطاب الاستعماري** ودراسات **الجنوسة**. إذ إن مثل هذه التوجهات رأت أن السمات الإنسانوية التي من شأنها أن تغري باتباعها وتبني مقولاتها، هي نفسها السمات التي جعلت مثل هذه الحركات تحارب الإنسانوية بكل أشكالها وتدعو إلى مناهضتها.

فالبنيوية، كما هو معروف، استبعدت الإنسان نفسه (محور الإنسانوية ومركزها)، وركزت على وظائف البنية وأجهزتها، وأصبح الإنسان وظيفة من وظائف البنية المختلفة. كما أن كثيرا من هذه الحركات رأت في الإنسانوية «مؤسسة» نخبوية أرستقراطية متحيزة، بنت (كما يقول فوكو) مفهومها للإنسان إما على العلم، أو على الدين، أو على الفلسفة، وهذه أسس لها تاريخها المتحيز الطويل. فالخطاب الإنسانوي ليس فقط خطابا نخبويا بل هو متمركز أوروبيا. ولهذا فإن خطاب الإنسانوية يعتمد مفهوم «الجوهر الغربي» للإنسان ليبرر استعمار غير الأوروبي تحت شعارات الإنسانوية و«أنسنة» غير الغربيين. فلما كان غير الغربي ليس ذا جوهر إنسانوي، كان من الحري بالإنسانوي الغربي أن يهيمن عليه عسكريا واقتصاديا وثقافيا.

ولا شك أن الخطاب الإنسانوي الغربي لا يفترض وحسب جوهرية الإنسان الأبيض الغربي، بل يفرض «كونية» أو عالمية هذه الرؤية على الغير لدرجة تجعله المتحدث الناطق باسم الإنسان عموما (أنظر: **العالمية، العولمة، الهيمنة**). يقول

دوارد سعيد «ومن دون استثناء يذكر، فإن الخطاب الأوروبي وخطاب الولايات متحدة يفترض صمت العالم غير الأوروبي، شاء أم أبى. فهنالك الاندماج ، وهنالك لاحتواء، وهنالك الحكم المباشر، وهنالك القسر.» أما فانون فيحث على «ترك هذه لأوروبا حيث لا يكلون من الحديث عن 'الإنسان' لكنهم يقتلون البشر أينما وجدوهم. . . لقد خنقوا البشرية بأسرها تقريبا باسم ما يدعونه التجربة الروحية.» لعل مفارقة الإنسانوية المأسوية هنا لا تكمن في أن غير الغربي ممنوع من الإنسانوية بل في ن على هذا الغير اختزال «إنسانيته» إلى معطيات الإنسانوية الغربية التي تعاني أصلا من سقم والفقر الأخلاقي. بل إن فانون يعجب من أوروبا إذ تعجب بدورها من ويلات حرب العالمية الثانية وما صحبها من «محرقة» لليهود؛ ليؤكد أن هذا مآل الإنسانوية وحقيقة ما تنطوي عليه؛ بل إن هذه المثالب مجرد «روتين» سائد مشروع في المناطق مستعمرة، خاصة على المستوى الثقافي (أنظر: **الخطاب الاستعماري**).

أما مقاربات **النقد النسوي والتقويض** فتهاجم الإنسانوية ليس فقط من خلال تشكيك بوجود «جوهر» إنساني يميزه، أو من خلال إزاحة «الذات» وتأكيد أهمية علاقات في بناء الفكر والخطاب ومفهوم الإنسان وجوهره، بل أيضا من منطلق لاختلاف والتمايز. فالإنسانوية لا تحرم وحسب على غير الأوروبي «كينونته» ما لم يصبح النقيض الذي من خلاله يعرف الغرب نفسه، وإنما الإنسانوية بهيمنتها ودعوتها ى تماهي الجميع معها، تحرم الغير من الخصوصية الثقافية والاختلاف الذي يميزها، حتى على الأقل تقوم التبادلية الثقافية التي تدعو لها الإنسانوية نفسها.

ومع إدراك مساوئ «الإنسانوية» في تمركزها الأوروبي، حاول المفكرون ومنتجو ثقافة الغربيون استشفاءها من خلال الدعوة إلى إدراجها تحت مظلة «التعددية ثقافية.» لكن هذه المظلة لا زالت تستثمر في «الإنسان»، ولذلك جاءها النقد من يسار ومن اليمين. فهذا الاستثمار إذ يدعو إلى اختيار هوية كونية إنسانية، فإنه يخلط خيارات ذات الخصوصية الاجتماعية المباشرة (التي من شأنها أن توسع آفاق المرء ثقافية) يخلطه بما زعم للإنسان من قدرة كونية على اختيار مؤشرات الهوية التي تريد تعددية الثقافية تأكيدها. كما أنها تفشل دائما في إنجازها تمييزا حقيقيا بين السياقات تي فرضت فيها التعددية الثقافية فرضا بشكل فعال (وهذا أيضا شأن الخطاب لاستعماري دائما) وبين السياقات التي فيها تنمو التعددية كتجديد فكري. ورغم أن هذا النقد غيض من فيض، إلا أن الإنسانوية لن تختفي ؛ بل لعلها تبقى ما بقي لإنسان تنضوي تحت توجهاته الفكرية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية.

مراجع ومصادر:

أركون، محمد. **نزعة الأنسنة في الفكر العربي: جيل مسكويه والتوحيدي**. ترجمة وتعليق هاشم صالح. لندن: دار الساقي، 1997.

أركون، محمد. **معارك من أجل الأنسنة في السياقات الإسلامية**. ترجمة وتعليق هاشم صالح. لندن: دار الساقي، 2001.

حوراني، ألبرت. **الفكر العربي في عصر النهضة 1798-1939**. بيروت: دار النهار، 1977.

عاطف، أحمد، محرر. **النزعة الإنسانية في الفكر العربي: دراسات في النزعة الإنسانية في الفكر العربي الوسيط**. القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، سلسلة دراسات حقوق الإنسان (3)، 1999.

فخري، ماجد. «الفلسفة كمنحى إنساني.» **الفلسفة في الوطن العربي المعاصر**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1985.

قميحة، مفيد. **الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر**. بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1981.

Bushnell, Rebecca W A. *Culture of Teaching: Early Modern Humanism in Theory and Practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

Hadas, M. *Humanism: The Greek Ideal and its Survival*. New York: Harper; 1960.

"Humanist Manifesto, A." rpt. in *The Humanist*. No. 2: 1953, 58-61.

"Humanist Manifesto II." *The Humanist*. Sept./Oct.: 1973, 4-9.

Jaspers, Karl. *Existentialism and Humanism: Three Essays*. New York: Russell Moore, 1952.

Kekewich, Lucille. *Humanism*.New Haven: Yale University Press, 2000.

Kraye, Jill, ed. *Humanism*.Cambridge, 1996.

Lamont, Corliss. *The Philosophy of Humanism*. 5th Edition. New York: Ungar, 1949.

Maritain, Jacques. *True Humanism*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1970.

Olin, John C. *Erasmus, Utopia, and the Jesuits: Essays on the Outreach of Humanism*. Fordham, 1994.

Said, Edward. "Humanism?" *MLA Newsletter*. Fall, 1999: 3-4.

Southern, R. W. *Medieval Humanism and Other Studies*. New York: Harper, 1970.



البطريركية/ الأبوية

(Patriarchy)

تعود مفردة البطريركية إلى مفردتين يونانيتين تعنيان، مجتمعتين، «حكم الأب». ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما: الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية. فقد بحث الأنثروبولوجيون في أنظمة الحكم الشائعة في المجتمعات البدائية ووجدوا أنه يشيع في أكثرها نظام حكم أبوي يتمثل في سيطرة رجل كبير السن يكون بمثابة الأب لبقية أفراد القبيلة. وميزوا ذلك النظام عما أسموه «النظام الأمومي»، أو الأمومية Matriarch، الشائع في مجتمعات بدائية أخرى، حيث تحكم الأم.

بمجيء السبعينيات من القرن العشرين أخذ مصطلح الأبوية في الشيوع في الدراسات النسوية ومن خلالها. ولعب المصطلح في ذلك الحقل دوراً مركزياً في سعي أهل ذلك الحقل تتبع السيطرة الذكورية في المجتمعات الإنسانية بوصف تلك السيطرة مصدراً للكبت المفروض على الأنثى. ورأى أوائل المشتغلين في ذلك الحقل أن الأبوية شائعة في كل المجتمعات، بمعنى أنها كلها أبوية النظام لا يسمح للمرأة فيها أن تتجاوز موقعها الثانوي أو الدوني. ووجدوا في المصطلح أداة منهجية ومعرفية مفيدة للتعرف على مختلف الممارسات الجنوسية، أو المتعلقة بجنس الفرد، والتعبير عنها.

كان السؤال في بداية الدراسات النسوية حول مصدر الأبوية، هل يعود إلى مجرد الفروق البيولوجية/ العضوية التي تميز الذكر عن الأنثى ، أم أنه يعود إلى مصدر نفساني/ سيكولوجي ينطلق من الفروق البيولوجية وما تتضمنه العلاقات الجنسية الاجتماعية من محرمات، كتحريم الجنس بين المحارم، ليؤسس عليها مواقع دونية تنظم العلاقات بين الذكور والإناث جاعلة الأنثى في خدمة الذكر.

في الوقت نفسه نشط البحث عن مجتمعات بدائية غير أبوية، أي أمومية تحديداً، فظهرت أبحاث تشير إلى دور الآلهات، وكان ذلك ضمن المسعى النسوي إلى كسر السيطرة الذكورية بنماذج ثقافية أسطورية. غير أن المسعى أدى أيضاً إلى كسر مفهوم الأبوية نفسه، فظهرت في الثمانينيات دراسات متأثرة بمابعد البنيوية تعيد النظر في المقولات التعميمية الأساسوية، أي القائلة بعمومية الأبوية وأساسيتها في المجتمعات الإنسانية. وتبلورت في السياق نفسه أسئلة حول ما إذا كانت الأبوية هي الشكل السلطوي الوحيد الذي تعاني منه الأنثى، أم أن الأنثى تعاني أيضاً من التسلط العرقي ومن أشكال الهيمنة الرأسمالية على المستوى الاقتصادي. وقد تبنى الاتجاه الماركسي في النسوية قراءة للتاريخ الاجتماعي تعلي من شأن البعد الاقتصادي في مقابل التركيز على البعد البيولوجي في اتجاه آخر.

من ناحية أخرى تبلور اتجاه مختلف في قراءة الأبوية ينطلق هذه المرة من إدراك لأهمية الانتماء العنصري، كما عند بعض الباحثين السود الذين انتقدوا مفهوم الأبوية في الدراسات النسوية من حيث أنه يفترض تساوي جميع النساء على الأساس **الجنوسي**، وأكدوا أن نظريات الأبوية النسوية التي تتبناها باحثات من الجنس الأبيض تتجاهل الفروق العنصرية والعرقية بين النساء. ثم انظم إلى أولئك باحثات في **الدراسات مابعد الاستعمارية**، مثل غاياتري سبيفاك، ليطرحن رؤية مختلفة تقول بأن الأبوية تتأثر بالانتماء القومي، تماماً كتأثرها بالعرق والعنصر والطبقة. ولم يقتصر

الطرح ما بعد الاستعماري على الباحثات من العالم غير الغربي، وإنما كانت هناك باحثات أوروبيات رأين في بعض الانتماءات الأوروبية ما يشابه الانتماءات الأسيوية والإفريقية إزاء الاستعمار الغربي. ومن تلك آشيز نانديي وواندا بلزانو. فالأولى تؤكد تماهي تاريخ الاستعمار مع تاريخ الأنثوية، بينما تؤكد الثانية، التي درست الثقافة الأيرلندية، انطباق ذلك على صراع المرأة الأيرلندية لاكتشاف هويتها الأنثوية في صراعها «ليس مع ما تمليه البطريركية فحسب، وإنما أيضاً ما يمليه وضع أيرلندا بوصفها 'آخراً'.»

هذه التوجهات ما بعد الاستعمارية انضمت إليها خلال الثمانينيات مؤثرات من ميشيل فوكو، الفيلسوف الفرنسي الذي بنى نظرية في علاقة المعرفة بالسلطة، فقال المتأثرون بهذه النظرية بأن الأبوية جزء من شبكة من القوى الاجتماعية الخاصة بتشكيل اجتماعي معين، والتي لا تحتكر فيها القوة جهة واحدة. كما تأثرت الأبوية بنظريات أخرى تنتمي إلى فترة **مابعد الحداثة**، منها **التقويض** التي نحا أصحابها منحى نصوصياً ليقرأوا الأبوية من منظور تبدو فيه الأبوية بوصفها جزءاً من شبكة النصوص والاستراتيجيات الخطابية التي تنتج الهويات والذوات الإنسانية.

إلى جانب ذلك ظهرت دراسات، مثل تلك التي نشرتها جويس زونانا، تنتقد توظيف بعض استراتيجيات التيار النسوي، ومنها البطريركية مضافة هذه المرة إلى الخطاب الاستشراقي. فقد وظف بعض أهل الاتجاه النسوي الخطاب الاستشراقي، وبالتحديد وضع المرأة في المجتمعات الشرقية كما يعكسه ذلك الخطاب، في نقد وضع المرأة في المجتمعات الغربية على نحو لم يتفحص صحة مقولاته حول المرأة الشرقية، أو يحاول إقامة جسور بين النساء في الثقافات المختلفة، وهو ما تنتقده زونانا.

الأبوية في الدراسات العربية:

سارت الأبوية في الدراسات العربية عبر مسارين متصلين منفصلين في الوقت نفسه: المسار النسوي الاجتماعي، والمسار السياسي الأيديولوجي، والتمييز بينهما يكمن في التركيز فحسب. ففي الكتابات النسوية العربية، لاسيما عند فاطمة المرنيسي، يبرز البعد الاجتماعي، بينما يبرز البعد السياسي الأيديولوجي عند باحثين مثل هشام شرابي.

في دراسات المرنيسي مثل **الحريم السياسي** و**ماوراء الحجاب** يبرز البعد

الاجتماعي ممتزجاً مع الأبعاد التاريخية والأنثروبولوجية والسياسية في تقويم الباحثة لوضع المرأة في العالم العربي والإسلامي عموماً وفي المغرب، وطنها، بشكل خاص. وهي في دراساتها، لاسيما **الحريم السياسي**، توظف المفهوم بصيغته المترجمة «أبوة» والأجنبية «البطريركية»، دون أن تناقش الأبعاد الثقافية للمصطلح، مما يوحي بأنها لا ترى فرقاً بين المجتمعات العربية الإسلامية، حتى القديم منها، وبين غيرها من المجتمعات في التمحور حول ظاهرة كتلك (مع أن الاعتماد هنا على نصوص مترجمة إلى العربية أو الإنجليزية يجعل من الصعب التأكد مما يتضمنه الكتاب بصيغته الأصلية بالفرنسية التي تكتب بها الباحثة أساساً). ففي الترجمة العربية لـ**الحريم السياسي** نجدها تستعمل الصيغتين معاً في موضعين مختلفين (أو أن ذلك ما توحي به الترجمة، وهي ليست ترجمة قوية على أية حال). والكتاب دراسة لموقف الإسلام من المشاركة السياسية للمرأة، وهو موقف يمنع تلك المشاركة. غير أن المرنيسي تشكك في مصداقية ذلك المنع عبر عملية حفر في تاريخ الحديث النبوي الذي يتضح فيه المنع. وتأتي إحدى الإشارات إلى مفهوم البطريركية في سياق مناقشتها لوضع الصحابي أبو بكرة (وهو غير الصحابي الجليل أبو بكر) الذي روى الحديث النبوي المشهور الذي يتضمن انتقاداً لأمة تولي أمرها امرأة. فهي تشير إلى أنه كان ينبغي رفض رواية أبي بكرة كما وردت في صحيح البخاري لأنه سبق لعمر بن الخطاب رضي الله عنه أن أقام الحد على الراوي في شهادة زور قذف بها أحد الصحابة، وأن عمر كان حريصاً على تثبيت بناء الأسرة الإسلامية من منظور يختلف عن المنظور الجاهلي الذي لم يكن يأبه بالحلال والحرام أو بتماسك الأسرة، والذي كان يمنح المرأة دوراً مركزياً في الحياة الاجتماعية: «إن عمر بن الخطاب الخليفة الثاني لجماعة مازالت تحت التأثير الجاهلي، رأى أن عليه أن يعمل بسرعة وقسوة كي تكون الفكرة الرئيسية في الإسلام، الأسرة البطريركية، راسخة في النفوس . . .». لقد جاءت البطريركية، أو الهيمنة الأبوية، كما تقول المرنيسي، مع الإسلام: «إن في ما قدمه الإسلام في موضوع الأبوة، يمكن القول بشأنه أنه كان تجديداً».

أما هشام شرابي، ولعله أشهر من وظف المصطلح في الكتابات العربية المعاصرة، فإنه يعربه بصيغة «البطركية» كما في عنوان كتابه **البنية البطركية** (1987م)، لكنه يعود في كتاب تال ليستخدم المصطلح مترجماً بعبارة «النظام الأبوي»: **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي** (1992م) ثم يطرح في كتاب آخر حول **النقد الحضاري للمجتمع العربي** (1990م) إشكالية المصطلح نفسه كما وظفه هو في مقارنة

بين «البطركية» و «الأبوية»، ومع أنه يعرف النقد الحضاري بوصفه يهدف إلى «نقد النظام الأبوي وتعريته أيديولوجياً وتعريته سياسياً وتفتيته من الداخل»، فإنه ينتهي بعد المقارنة السريعة إلى تفضيل مصطلح «البطركية»، على الرغم من السياق «الكنسي» للكلمة، لأنه يتجاوز بنية العائلة وما يتفرع عنها من عشيرة وقبيلة إلى «البنية الاجتماعية بكاملها (بما فيها البنيوية العائلية ومتفرعاتها). غير أن شرابي لا يورد مرجعية لهذا التمييز، وليس من الواضح ما إذا كانت هناك بالفعل مرجعية تداولية أو تنظيرية تسند ذلك. هذا على الرغم من أنه يشير في موضع تالٍ من مناقشته للمصطلح إلى تأثير **النقد النسوي** في تفكيره سواء العربي أو الغربي، والذي كان يمكن أن يمثل مرجعية أو نموذج سابق لما يطرحه.

كما أن **النقد النسوي** لا ينطرح لدى شرابي ضمن سياق تبني المصطلح أساساً. فهو في عرضه يؤكد أنه توصل إليه بشكل مباشر، أي دون العثور عليه في كتابات سابقة. فهو هنا يحدثنا عن كيفية توصله إلى المصطلح في كتابه حول البطركية: «انبثق هذا المفهوم في ذهني بشكل مفاجئ قبل أن اختاره عنواناً للكتاب.» ثم يتضح أن المصطلح انبثق أثناء قراءته لجان بياجيه وتذكره لطفولته في مجتمع عربي يمارس هيمنة الأب. «والذي ترك أكبر الأثر في نفسي في أثناء تلك القراءة حدس اختبرته كوميض البرق فسر العلاقة بين تجربة الطفولة وأسطورة الفردوس المفقود.» ومن القراءة والحدس استطاع شرابي أن يتفهم «علاقات أخرى لا رابط ظاهر بينها وبين تجربة الطفولة . . . [فمن ذلك] برزت أمامي سلطة أبي وكل من حل مكانه في تجاربي في الحياة».

مراجع ومصادر:

ديب، ثائر: «النسوية، الكتابة النسوية، النقد النسوي.» **بيان الثقافة** 92.
<http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue 92/afaque/2.htm>

«البيئة في الأيديولوجيات السياسية.»
<http://www.Islam.online.arabic.mafaheem/2001/08/article.1d.shtml>

شرابي، هشام. **البنية البطركية: بحث في المجتمع العربي المعاصر**. بيروت: دار الطليعة، 1987.

شرابي، هشام. **النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1990.

شريح، محمود، مترجم. **النظام الأبوي وإشكالية التخلف في المجتمع العربي المعاصر**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1992.

المانع، سعاد. «النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد الأدبي العربي المعاصر». **المجلة العربية للثقافة**. ع. 32 (ذو القعدة 1417-- مارس 1997) ص. 72-109.

المرنيسي، فاطمة. **الحريم السياسي: النبي والنساء**. ترجمة المحامي عبد الهادي عباس. دمشق: دار الحصاد، 1990.

Alarcon, Karen & Minoo Moallem. Eds. *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and State*. Durham, North Carolina: Duke UP, 1999.

Bakan, David. *And They Took Themselves Wives: The Emergence of Patriarchy in Western Civilization*. New York: Harper & Row, 1979.

Balzano, Wanda. "Irishness-Feminist and Post-Colonial." *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. Ed. Lain Chambers & Lidia Curti. London & New York: Routledge, 1996.

Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Oxford: Oxford UP, 1983.

Zonana, Joyce. "The Sultan and the Slave: Feminist Orientalism and the Structure of *Jane Eyer*." *Signs: A Journal of Women In Culture and Society*. 18:3 (Spring, 1993) pp. 592-617.

○ ○ ○

البنيوية والنقد البنيوي

(Structuralism and Structuralist Criticism)

ظهرت **البنيوية** كمنهج ومذهب فكري على أنها ردة فعل على الوضع «الذري» (من ذره: أصغر أجزاء المادة) الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين. وهو وضع تغذى من وانعكس على تشظي المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة متعددة تم عزلها بعضها عن بعض لتجسد من ثم (إن لم تغذ) مقولة الوجوديين حول عزلة الإنسان وانفصامه عن واقعه والعالم من حوله، وشعوره بالإحباط والضياع والعبثية. ولذلك ظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض، ومن ثم يفسر العالم والوجود ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان. ولاشك أن هذا المطلب مطلب «عقدي» إيماني، إذ إن الإنسان بطبعه بحاجة إلى «الإيمان» مهما كان نوعه. ولم يشبع هذه الرغبة ما كان وما زال سائدا من المعتقدات الأيديولوجية، خاصة الماركسية والنظرية النفسية الفرويدية. فقد افتقرت مثل تلك المذاهب إلى الشمول الكافي لتفسير الظواهر عامة، وكذلك إلى «العلمية» المقنعة. ظهرت البنيوية (ولعلها ما زالت) كمنهجية لها إيحاءاتها الأيديولوجية بما أنها تسعى لأن تكون منهجية شاملة توحد جميع العلوم في نظام إيماني جديد من شأنه أن يفسر علميا الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية. من هنا كان للبنيوية أن ترتكز مرتكزا معرفيا (ابستيمولوجيا). فاستحوذت علاقة الذات الإنسانية بلغتها وبالكون من حولها على اهتمام الطرح البنيوي في عموم مجالات المعرفة: الفيزياء، والرياضيات، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والفلسفة والأدب. وركزت المعرفة

البنيوية على كون «العالم» حقيقة واقعة يمكن للإنسان إدراكها. ولذلك توجهت البنيوية توجها شموليا إدماجيا يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان.

لم تعد النظرة «العلمية» إلى الأشياء نظرة جزئية تصل إلى معرفة «الكل» من خلال الجزء وخصائصه، فلا الجزء هو نفسه مع الكل ولا الكل هو مجرد مجموع أجزائه فقط. بل الأهم هو «العلاقة» التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه. فكل بنية هي لا محالة مجموعة علاقات تتبع نظاما معينا مخصوصا. وهكذا تحول المنهج المعرفي من محاولة معرفة «ماهية» الشيء إلى «كيفية» ترابط أجزائه وعملها مجتمعة. فكان من نتائج هذا التحول أن اختلفت البنيوية عن غيرها من النظريات التي سادت قبلها خاصة نظرية المحاكاة والنظرية التعبيرية الرومانطيقية. كما تغير مفهوم العالم واللغة وترابطت الأمور وتشابكت. فلم يعد «العالم» الخارجي معزولا عن اللغة التي تصفه ولا هو مجرد تجربة انطبعت في الدماغ نستطيع تمثيلها بتجرد تام من بعد.

توصلت البنيوية (في مختلف ميادينها) إلى عدة نتائج من أهمها أن الإدراك لا ينعزل عما يتم إدراكه، بل هنالك دائما علاقة وثيقة بين مادة الإدراك والإدراك ذاته والذات المدركة الفاعلة والوسيط الذي يهيئ هذه العملية (أي اللغة). ولما كانت اللغة تلعب دورا حاسما في كل هذه العناصر (لا تدرك المادة والإدراك والذات إلا بلغة ما) فقد أصبحت هي «القدوة» والمثل لمختلف العلوم، خاصة الإنسانية منها. فباللغة نعرف العالم وبها نبنيه، وهكذا فما نعرفه من العالم يتم تحديده من خلال اللغة المستخدمة في تحديده. وبهذا، لم تعد اللغة وسيلة سلبية لنقل الأفكار والمفاهيم القبلية، وإنما هي الأساس الفاعل المنتج لهذه المفاهيم التي تنتقل بواسطتها.

من هنا كان النظام اللغوي ونظام الإشارة (العلامة) عموما هو المثل للدراسة البنيوية، وترتكز مشروعية هذه الدراسة على حقيقة أن الأشياء تختلف عما يبدو أنها طبيعتها القارة. فهذه «الطبيعة» تخضع لقوانين وأنظمة محددة تقنن الظاهرة وتساعد على تأويلها وتفسيرها، والإنسان يتبنى هذا التأويل والتفسير حتى في أبسط الأمور. فالحياة عموما هي عملية مستمرة من «التشفير» وحل «الشيفرات»، وإن هذه العملية نفسها هي عملية إنتاج دلالية تختلف أو تبتعد عن المستوى المدروس أو المشاهد. تأتي أهمية اللغة إذن من أنها هي نظام الدلالة بامتياز، وهي من ثم وسيلة التواصل والمعرفة. فكان لمجهودات فرديناند دي سوسير (اللغوي السويسري) بالغ الأثر على البنيوية عموما (والعلوم الإنسانية على وجه الخصوص). وتقوم نظرية سوسير على أن

«لا شيء يتميز قبل البنية اللغوية» كما أن خصائص الجزء لا تعكس خصائص الكل (ذرة الأوكسيجين وذرتي الهيدروجين = قطرة ماء) وأن الأفكار والمفاهيم لا توجد بمعزل عن هذه البنية. كما أن الإشارة أو العلامة هي الرباط الذي يوحد بين الدال (الوحدة الصوتية أو مجموعة حروف الإشارة) والمدلول (الفكر أو المفهوم).

والإشارة هي الوحدة أو البنية الأساسية التي تقوم عليها مختلف مفاهيم البنيوية ومفرداتها. ولما كانت هي الرباط الذي يوحد بين الدال والمدلول فإن علاقتها بمدلولها غاية في الأهمية: إذ إن العلاقة تتسم بالعشوائية أو الاعتباطية بحكم أن اللغة هي مؤسسة اجتماعية تحكمها أعراف وقوانين محدودة. فهي إذن علاقة عشوائية فقط على المستوى الطبيعي، لكنها غير عشوائية أبدا على المستوى الثقافي المؤسساتي، بل تحكمها قوانين بنيتها وتعطيها خصائصها الدلالية. ليست الدلالة شيئا خارجا عن الإشارة وإنما تتولد من علاقات الإشارات بعضها مع بعض في تركيب الجملة، وبهذا تستقل الدلالة اللغوية عن مرجعها الخارجي. تتم عملية الدلالة إذن بالاعتماد فقط على وجود الإشارات داخل نظام معين واتباع هذه الإشارات نحوا محددا (أي اللغة ونحوها القواعدي). كما أن النظام هذا يحتم اختلاف العلامة عن غيرها من العلامات (نحن نميز الأمور إذا اختلفت فقط: ندرك «كبر» و «سبر» اعتمادا على أن الكاف تختلف عن السين).

تبقى لحظة الكشف عند سوسير هي تمييزه بين ثلاثة مفاهيم للغة: اللغة (langage) بشكل عام (أي ما هو طبيعي في الإنسان، أو ملكة الإنسان وقدرته على خلق الإشارات والعلامات واختراعها، وكأنها إمكانية كامنة بالقوة، وتوجد خارج النظام اللغوي وأجهزته وتهيئ له صنع اللغة التي تتحدثها حقيقة مجموعة من البشر)، ثم اللغة كنظام قائم (langue) مثل اللغة العربية أو الفرنسية، ثم الحدث اللغوي الفردي (parole) الذي يمارسه متكلم لغة ما. وما يعنينا هنا هما الصنفان الأخيران. فاللغة كنظام هي التي تتحكم في تحديد علاقة الملفوظات ومواقعها حتى يتم إدراكها، ولهذا فاللغة كنظام هي مجموعة القواعد والقوانين المحدودة التي تهيئ حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول. وإن كانت عملية القول لا تحدها حدود، فإن اللغة كنظام هي مجموعة محدودة من القوانين تقوم على تنظيم وتحديد هذه العملية حتى تصبح قابلة للإدراك. ولهذا يتحدد معنى الكلمة (الإشارة) في جملة ما من موقعها المكاني الذي تحتله أفقيا في الجملة وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها؛ وكذلك من السمات العمودية للكلمة (مجموعة البدائل أو الأضداد أو المترادفات التي من شأنها أن تحل محلها لكن

قامت المفردة المختارة بإزاحتها ووقع الخيار عليها بدلا عن غيرها). وهكذا، ففي جملة «درس الطالب البنيوية» يتحدد معنى الطالب أفقيا من موقعه بعد الفعل «درس» وقبل الاسم «البنيوية»، وكذلك من كونه «الطالب» وليس عبدالله أو الأستاذ أو ما يمكن أن ينوب عنه كالعبقري مثلا.

كما طور سوسير دراسة اللغة دراسة «آنية تزامنية (سينكرونية)»، وهي الكيفية التي تعمل بها اللغة في لحظة زمانية معينة، فلا يتم إدراك دلالة الجملة قبل أن تنتهي ويتم النظر إلى مجموع علاماتها وإشاراتها مجتمعة في لحظة معينة. وهذه دراسة تختلف عما كان سائدا في زمانه، إذ سادت الدراسة التاريخية (الدايكرونية). فسوسير يرى أن أي ظاهرة لغوية معينة يمكن دراستها إما دراسة تزامنية آنية على أنها جزء واحد من نظام يتزامن مع نفسه، أو دراستها على أنها جزء من سلسلة تاريخية نتجت أو عكست غيرها من الظواهر التي ترتبط بها، وهذا ما لا يفضله ولا ينكره سوسير، بل يدعو إلى دراسة استخدام أية كلمة دراسة تزامنية على أنها ترتبط بغيرها من الكلمات التي يتزامن استخدامها مع استخدام المفردة المدروسة، لا أن تتم دراسة تطورها التاريخي من جذر معين أو صوت محدد يرتبط أو ينتمي إلى أصوله وإلى ما يأتي على أثره من بعد. ففي الدراسة التزامنية الآنية يقوم المرء بدراسة الحالة اللغوية بكاملها في لحظة زمانية محددة، بينما في المقاربة التاريخية يقوم المرء بدراسة جزء معين ومخصوص عبر مدى زماني ما. ولهذا فالدراسة التزامنية هي التي تعنى بالنظام اللغوي (البنية) ككل، وليس بالجزء فقط.

ولئن ميز سوسير بين ثلاثة أنواع من اللغة، فإن تمييزه بين اللغة كنظام واللغة كحدث فعلي يمارسه فرد ما قد استحوذ على اهتمام البنيويين وأرسى دعائم البنيوية في الفضاءات الثقافية الأخرى كافة. وإن كان سوسير يعتقد أن فقه اللغة ما هو إلا جزء بسيط من «علم الإشارة» (السيميولوجيا)، إلا أن كثيرا من السيميولوجيين يذهب إلى أن المجالات الأخرى غير اللغة هي نفسها «مؤسسات» اجتماعية، ولهذا فهي لغات وإشارات دلالية تتبع مثال اللغة وتخضع للتفسير والتأويل تماما كما هي الحال مع الإشارات اللغوية. وسواء كانت البنية اللغوية أو غيرها هي محور الدراسة، فإن سمات البنية وخصائصها تبقى ثابتة لا تتبدل. فالبنية لابد أن تتصف بالشمولية والتحول وذاتية الانضباط. والشمولية تعني اتساق وتناسق البنية داخليا، أي أن وحدات البنية تتسم بالكمال الذاتي وليست مجرد وحدات مستقلة جمعت معا قسرا وتعسفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها، وهكذا

تضفي هذه القوانين على البنية خصائص أشمل وأعم من خصائص الأجزاء التي تتكون منها البنية. كما أن هذه الأجزاء تكتسب طبيعتها وخصائصها من كونها داخل هذه البنية لا من كونها تنطوي على هذه الخصائص من دون دخولها في البنية وعلاقاتها (تماما كما هو وضع المفردة في الجملة).

أما التحول فيعني أن البنية ليست وجودا قارا ومستقرا وإنما هي متحركة دائما، إذ إن قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلبي وإنما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها. وهكذا فالبنية يجب أن تعمل على أنها إجرائية تحويلية تؤثر في تكوين ما يدخلها من مادة جديدة مثلما تتأثر بدورها بمادتها الجديدة. هذه هي الخاصية التي تقوم اللغة كنظام بتهيئتها للفعل الفردي غير المحدود. فبينما تتسم اللغة كنظام بمحدودية قارة (محدودية القوانين والأعراف والقواعد التي تدين بها لغة ما) إلا أن الفعل الحقيقي الذي يقوم به متكلم اللغة لا تحده حدود، بل كلما زادت الأدائية الفردية أثبتت اللغة كنظام قدرتها على امتصاص وتبيئة الجديد ضمن حدودها وقوانينها.
أما ذاتية الانضباط فتتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير وتعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية. فالتحولات تعمل دائما على صيانة القوانين الداخلية ودعمها، تلك التي تخلق وتبرر هذه التحولات، وتعمل كذلك على إغلاق النظام كي لا يحيل أو يرجع إلى غيره من الأنظمة. بمعنى أن اللغة لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط «الحقيقة» الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية المتكاملة. فالمفردة داخل الجملة تعمل وتتحرك ليس لأنها تحيل إلى ما هو خارجها (الطالب مثلا) وإنما لأن موقعها وتصريفاتها الأفقية والعمودية تؤدي إلى إفراز وظائفها وتهيئ لها عملية الدلالة والإحالة: فالاسم، مثلا، يختلف عن الفعل، ويقع في مواضع أفقية معينة ويدخل في علاقات إزاحة عموديا، وهذا ما يجعله يقوم بدوره ووظيفته، وليس لأنه يحيل إلى الشخص الذي يملك سيارة صفراء وبيتا جميلا على النيل.

وتعود أهمية البنية في النقد الأدبي إلى ما قبل سوسير بكثير، تعود إلى أرسطو كما أكد أهميتها معظم نقاد الأدب ومنظريه على مر العصور، ولعل نورثروب فراي هو المثل الواضح من المعاصرين. لكن حديثا ارتبط مفهوم النقد البنيوي بمجموعة نقاد فرنسيين تبنوا صراحة «المثل اللغوي» عند سوسير، وهذا ما جعل جوناثان كولر يميز البنيوية عن **السيمياء** أو **السيميولوجيا** تمييزا جغرافيا لا مفهوميا: «إذا أنا اخترت

الحديث عن 'البنيوية' وليس عن 'السيميولوجيا' فليس مرد ذلك أنني أميز نظرية عن أخرى بقدر ما هو أن البنيوية تحدد عمل مجموعة محدودة من الممارسين والمنظرين الفرنسيين بينما قد تحيل السيميولوجيا إلى أي عمل يدرس العلامات» (**شعرية البنيوية**، 6). ومهما يكن من أمر، فإن نسب البنيوية يضرب عروقه في الشكلانية الروسية وبنيوية دائرة براغ وأنثروبولوجية ليفي-ستراوس، وتتأسس ممارستها النقدية مع رولان بارت وتزفيتان تودوروف وجيرار جينيت ورومان ياكبسون. وازدهرت ممارستها النقدية في الخمسينيات الميلادية إلى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات الميلادية. على أن النظريات النقدية لم تقطع صلتها بالبنيوية ولا بمنجزات سوسير وإن أشارت إلى مواطن ضعف وقصور عملت هذه النظريات بدورها على تجاوزها.

ترى البنيوية أن «الأدب» هو صيغة متفرعة عن صيغة أكبر، أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسسة اجتماعية)، تحكمه قوانين وشيفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة كنظام. ويصبح «الأدب» من هذا المنظور نوعا من الممارسة الفعلية مقارنة مع الكتابة عموما، وبدوره يصبح هو بالنسبة لأنواعه نظاما لغويا وتتحول أنواعه بدورها إلى ممارسات فعلية يهيئ لها الأدب قوانين وأنظمة تجعل هذه الأنواع تأخذ صفاتها النوعية والأدبية. ودراسة الأدب تسعى إلى كشف الكيفية التي تعمل بها عناصره حتى تخلق تأثيرات أدبية تبدو وكأنها تأثيرات واقعية طبيعية في حين أنها لا تعدو مجرد التوهم بالواقعية كنتيجة لتبني «حيل» وأعراف مألوفة (أنظر **القدرة/ الكفاءة الأدبية**؛ وكذلك مفهوم **النص والكتابة**). فالبنيوية تسعى إذن إلى تأسيس مثال أو أنموذج «نظام» الأدب نفسه على أنه هو المرجع الخارجي للأعمال الفردية. وما محاولتها دراسة وتحديد مبدأ البنية التي تنتظم الأعمال الأدبية عموما (وليس العمل الفردي) والعلاقات القائمة بين مختلف فروع الحقل الأدبي، ما هذه المحاولة إلا محاولة تأسيس منهجية علمية لدراسة الأدب.

ويمكن دراسة كل وحدة أدبية (بدءا بالمفردة والإشارة والجملة وانتهاء بأبنية الخطاب الأشمل سواء كان العمل الفردي أو الثقافة والمجتمع) دراسة بنيوية من خلال تتبع ورصد علاقاتها بالنظام الذي يحكمها ويجعلها ذات دلالة. وهكذا بإمكاننا دراسة الأعمال الفردية والأجناس الأدبية وكامل الحقل الأدبي على أنها أنظمة تتعلق بعضها ببعض، وكذلك نستطيع معالجة الأدب على أنه وحدة نظام معينة ضمن نظام الثقافة الأوسع والأشمل. وأية دراسة تعنى بالعلاقة بين أي من هذه الأنظمة هي بالضرورة دراسة بنيوية. فيستطيع البنيوي أو غيره أن يدرس الجملة على مستواها الصرفي

والنحوي، ويتتبع العلاقات التي تربطها بما يجاورها، وبمرجعها السياقي الذي هو الإطار الذي تحيل إليه. وقد يتتبع العلاقات بين الأدب والثقافة ككل على أن الأدب بنية مؤسساتية تحكمه قوانينه التي تستمد مشروعيتها من إطاره العام. كل هذه الاحتمالات تعتمد على مفهوم سوسير لبنية الإشارة، خاصة البعد الأفقي والبعد العمودي التي بدورها تقرر النظرة التزامنية وتستبعد النظرة التاريخية. كما أن مفهوم «السردية أو السرد» جاء نتيجة كون الإشارة تتبع النظام الأفقي وتتجلى تتابعيا في خط مستقيم.

ولقد أوجد رومان ياكبسون أدلة تجريبية لمقولات سوسير النظرية، فبينما اتبعه في كثير من الطروحات إلا أنه طور بعض تلك المقولات وتجاوز أخرى، فكان لما جاء به ياكبسون أهمية كبرى للأدب وللنقد الأدبي. وتعتبر محاولته هيكلة الرسالة اللغوية وأطرافها من أهم منجزاته إذ إنه حدد مفهوم «أدبية أو شعرية» الأدب. فالرسالة تقوم على البعدين الأفقي والعمودي كما هي الحال عند سوسير، لكن ياكبسون أحال هذين البعدين إلى نظرية البلاغة التقليدية، مقررا أن البعدين السوسيريين يتواءمان مع التمييز البلاغي بين المجاز أو الاستعارة من جهة والكناية من جهة أخرى. الأولى تقوم على الإبدال والإزاحة اعتمادا على المشابهة والمشاكلة والقياس، والثانية تزيح وتبدل اعتمادا على المجاورة والتداعي. وقد يحيل «الجزء» إلى الكل، أو العكس، فقد يبرر الكل وجود الجزء واستنابته عن الكل. ووجد ياكبسون أن مثل هذا التمييز مفيد لا على مستوى الجملة وحسب، وإنما أيضا على مستوى أنماط وصيغ الخطاب عموما. فقد يتنقل الخطاب في أي عمل أدبي من موضوع إلى آخر إما حسب علاقات المشابهة أو علاقات المجاورة: أي حسب إجراءات فكرية مجازية، أو حسب ما تمليه خصائص الكناية. وهكذا فيمكن تحديد الأسلوب الأدبي اعتمادا على ما يفضله ويستخدمه من الاثنين (الاستعارة أو الكناية).

وتوصل ياكبسون أيضا إلى تحديد أدبية الأدب أو شعريته من خلال هيكلته للحدث الاتصالي. كل حدث اتصالي يستدعي ضرورة وجود المرسل والمستقبل (أي طرفي الاتصال)، وبينهما «رسالة» لها سياقها ووسيلة انتقالها (الصوت أو الحروف أو الخط الهاتفي)، وتحكمها «شيفرة» معينة (اللغة العربية مثلا) من شأنها أن تجعل الرسالة مفهومة وقابلة للإدراك. ثم إن كل رسالة لابد أن تركز على واحد أو أكثر من عناصرها الستة. فإن هي توجهت بالتركيز نحو المرسل سادت وظيفتها الانفعالية والعاطفية، وإن كان المستقبل أو المخاطب هو محور التركيز سادت وظيفة النزوع إلى

الآخر إن تحببا أو أمرا أو جهدا للوصل والتواصل. أما إذا كان التركيز يتجه نحو السياق فتسود الناحية المرجعية، أي إحالتها إلى ما هو خارجها وهذا يكثر حين يكون مدار الرسالة على حقائق ومعلومات موضوعية (الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية وتبعد عن جدة ألف كيل). وحينما ينصب تركيز الرسالة على وسيلة انتقالها فتسود الوظيفة الاختبارية (اختبار مدى سلامة الوسيلة الناقلة والتأكد من وصول الرسالة: هل تسمع، هل تعي، أو ما تتفوه به إلى المايكروفون قبل بدء الحديث: الو، الو، الو، واحد اثنان ثلاثة...). أما حينما تتوجه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها (نحو الرسالة) فتسود الوظيفة الشعرية أو الجمالية، ولما تتوجه نحو «الشيفرة» فتسود وظيفة لغة اللغة، أو ما يسمى باللغة الماورائية.

. انعكست مفاهيم البنيوية على كثير مما ساد قبلها وأثرت فيه تأثيرا كبيرا. فالأدب لم يعد إبداعا عبقريا يعتمد على قدرة المؤلف الخارقة، بل أصبح صيغة كتابية مؤسساتية تحكمها قوانين وشيفرات تميط اللثام عن هذا «اللغز» القار من أفلاطون إلى عصرنا هذا. كما أثرت البنيوية على مفاهيم وظيفة الأدب وطبيعته، فلا هو يحيل إلى العالم الخارجي الطبيعي، كما ترى نظرية المحاكاة، ولا هو عبقرية تعتمد على مؤلفها وصاحبها ويعبر عنها الأدب تعبيرا «صادقا عفويا حارا» وإنما هو مجموعة حيل لا تمت لصاحبها بصلة بل إنها تصنعه وتتحكم فيه. أما القارئ فما هو إلا بنية أو إنتاج ثقافي مدرب على حل الشيفرات وتتبعها ورصدها (هو شخص حرفي له أدواته ومعداته، كما يقول دريدا عن ليفي ستراوس). وهكذا يتنازل المؤلف عن وظيفته للكتابة، وتمتص الكتابة وظيفة القارئ الذي يتنازل للقراءة عن دوره الفاعل. من هنا لا بد أن تغيب مفاهيم الذاتية والوعي لدى المؤلف ولدى القارئ، وتتم عملية إزاحة الإبداع والتفرد والعبقرية والتميز، وهي المفاهيم التي حكمت أدبية الأدب عصورا طويلة.

كما أن البنيوية لم تتربع على عرش الدراسات الأدبية دون منازعات واتهامات، بل بقيت مصدر إشكالات لم تحلها بعد. ويذهب كثير من النقاد إلى أنها مرحلة مضت وانقضت، ولاشك أن مثل هذه المقولة هي أمنية واهمة أكثر منها حقيقة واقعة، إذ ما زلنا نجد أن البنيوية متعلقة لا تنفك عن مابعدها: مابعد (البنيوية). ومن أهم الاتهامات التي كان على البنيوية أن تتعامل معها وتبررها هي أن روادها أنفسهم تخلوا عن كثير من طروحاتها. فإن كان بارت هو المثال البنيوي، فإنه هو نفسه في عام 1971م رفض ونفى «مفهوم العلمية البنيوية» وكل محاولات «التنظيم» في مستهل دراسته البنيوية (*S/Z*). أما دريدا كعادته فقد وصمها بالاختزالية والتجريد، واتسامها بسمات الثبات

الشكلاني، ووقوعها تحت هيمنة ميتافيزيقا التزامن الآني التي حكمت «كل بنيوية وكل إشارة بنيوية». كما أن تركيز البنيوية على أهمية البنية ونظامها المتكامل دفع بالنقاد إلى أن يجدوها حيث لا توجد، فكان من الضروري التمييز بين الميل نحو النظام والانتظام (خاصة على مستوى العمل الفردي) وبين الفشل أو القصور دون تحقيقه. كما سادت النزعة نحو معالجة الأعمال الأدبية على أنها أنظمة مغلقة أو نهائية (منتهية) حتى يتمكن الناقد من معالجتها بشكل منتظم ومنظم (أي معالجتها بنيويا). أما الخطر الأكبر فكان هو «المغالطة الشكلانية»: أي عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى، ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي، وأن النظام الثقافي يحكم النظام الأدبي. لا تنتج المغالطة الشكلانية عن محاولة عزل عناصر وعلاقات العمل الأدبي وتحديدها، ومن توصيف هذه العناصر توصيفا شكلانيا بحتا، وإنما من عدم الاعتراف بأن مظاهر البنية المدروسة ليست هي المظاهر الوحيدة، ولا هي وحدها التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثر بالعالم الخارجي. وقد حاول أنصار البنيوية تبرير وتفسير عيوبها، كما حاول كثير منهم تجاوزها وتطويرها حتى تعود إلى مكانتها العلمية. ومهما يكن من أمر، فقد تمحورت الاتهامات السلبية حول القضايا التالية:

(1) إن البنيوية ليست علما وإنما هي «شبه» علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسوما بيانية وجداول متشابكة، تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقا. ومن هنا فالبنيوية ليست فقط مضيعة للجهد والوقت وإنما هي أذى ضار يسلب الأدب والنقد خصائصهما وسماتهما الإنسانية. (2) إن البنيوية تتجاهل التاريخ. فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جيدة في توصيفها ما هو ثابت قار، إلا أنها تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية. (3) لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد: فهي تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن الذات القارئة. (4) إن البنيوية في إهمالها للمعنى تناهض وتعادي النظرية التأويلية (**الهيرمنيوطيقا**).

مراجع ومصادر:

إبراهيم، زكريا. **مشكلة البنية**. القاهرة: مكتبة مصر/ دار مصر للطباعة والنشر، 1976م.

إبراهيم، عبدالله وآخرون. **معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: البنيوية، السيميائية، التفكيك**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990م.

أبو ديب، كمال. **جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر**. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين، ط 1، 1979م.

أبو منصور، فؤاد. **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا: نصوص - جماليات - تطلعات**. بيروت، لبنان: دار الجيل، 1985م.

البازعي، سعد. «المراوحة المنهجية: ملاحظات حول البنيوية في النقد العربي المعاصر.» **النص الجديد**، ع 1 (أكتوبر، 1993م)، ص ص: 70-77.

بياجيه، جان. **البنيوية**. ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري. بيروت، لبنان/باريس، فرنسا: منشورات عويدات، ط 4، 1985م.

الرويلي، ميجان. **قضايا نقدية مابعد بنيوية: سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف**. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، 1996م.

هال، جون؛ وليام بويلوور؛ وليامز شوبان. **مقالات ضد البنيوية**. ترجمة إبراهيم خليل. عمان، الأردن: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986م.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975.

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen, 1977; rpt. 1986.

Scholes, Robert. *Structuralism and Literature: An Introduction*. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

Scholes, Robert. *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

Todorov, Tzvetan. *A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. R. Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

○ ○ ○

البنيوية التكوينية

(Genetic Structuralism)

البنيوية التكوينية، أو التوليدية، فرع من فروع البنيوية نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية، في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحياناً، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً.

أسهم عدد من المفكرين في صياغة هذا الاتجاه منهم المجري جورج لوكاش، والفرنسي بيير بورديو. غير أن المفكر الأكثر إسهاماً من غيره في تلك الصياغه هو الفرنسي الروماني الأصل لوسيان غولدمان. وكانت طروحات غولدمان نابعة وبشكل أكثر وضوحاً من طروحات المفكر والناقد المجري جورج لوكاش الذي طور النظرية النقدية الماركسية باتجاهات سمحت لتيار كالبنيوية التكوينية بالظهور وعلى النحو الذي ظهرت به، في الوقت الذي أفاد فيه أيضاً من دراسات عالم النفس السويسري جان بياجيه. وقد أشار غولدمان إلى تأثير بياجيه تحديداً في استعماله لمصطلح «البنيوية

التكوينية»: «لقد عرّفنا أيضاً العلوم الإنسانية الوضعية، وبتحديد أكثر المنهج الماركسي بتعبير مماثل تقريباً (استعرناه، علاوة على ذلك، من جان بياجيه)، هو البنيوية التكوينية.»

على المدى الأبعد سعى غولدمان إلى تأسيس «علم حقيقي للواقع الإنساني» (**العلوم الإنسانية والفلسفة**، 23) عبر مزيج من النظريات والفلسفات اشتمل على الماركسية، كمكون رئيس، مع أطروحات فلسفية لكانط وهيغل، بالإضافة إلى آراء بياجيه ولوكاش. وكان سعيه من كل ذلك إلى إيجاد البديل العلمي لبنيوية ليفي-ستراوس وفلسفة ألتوسير في دراسة المجتمع وفهم ثوابت الثقافة الإنسانية ومتغيراتها. وكان خلافه مع بنيوية ليفي-ستراوس وفلسفة ألتوسير -- ذات المنحى البنيوي على الرغم من ماركسيتها -- أنهما همشتا دور الإنسان في صناعة التاريخ، وفي حالة ليفي-ستراوس كانت البنيوية متحالفة مع الرأسمالية الجديدة، أو ما أسماه غولدمان «رأسمالية الأزمة»، ضمن التحالف الأوسع الذي أقامه مع الرأسمالية، في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، علما الاجتماع والأنثروبولوجيا الحديثين، «اللذين حلا محل الفلسفة في بعض مهامها الأساسية» (**العلوم الإنسانية والفلسفة**، 14). «فبإلغائهما للتاريخ من دراسة البنية، أصبح هذان العلمان شريكين نظريين في النظام الجديد ، ومدافعين عنه، بل وجزءاً منه» (**العلوم الإنسانية والفلسفة**، 14).

ويوضح غولدمان بنيويته هو، أي التكوينية، كالتالي: «إذا كانت البنى في واقع الأمر تميز ردود فعل الناس للمشكلات المختلفة التي تثيرها العلاقة بينهم وبين محيطهم الاجتماعي والطبيعي، فإن هذه البنى تقوم، وبشكل دائم، بدور ضمن بنية اجتماعية أكبر. وعندما يتغير الوضع، فإن تلك البنى تتوقف عن أداء ذلك الدور، وتفقد بالتالي شخصيتها العقلانية، مما يؤدي بالناس للتخلي عنها وإحلال بنى جديدة ومختلفة محلها.» ويرى غولدمان أن هذه العلاقة بين البنى والأدوار هي القوى التي تحرك التاريخ، أو «ما يمنح السلوك الإنساني شخصيته التاريخية» (**العلوم الإنسانية والفلسفة**). واللافت هنا هو جعل البنى متحركة، غير ثابتة، كما في البنيوية الأنثروبولوجية عند ليفي-ستراوس، أو اللغوية عند رومان ياكبسون، مثلا.

في مكان آخر يطرح غولدمان مفهوماً آخر في غاية الأهمية في إطار بنيويته التكوينية، مفهوماً يوضح دينامية التغيير الذي يطرأ على الأفراد والبنى التي يصنعون. فهو مفهوم مهم لفهم علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب، وكيف يؤثرون بها

ويتأثرون. يقول غولدمان إن الناس يصنعون البنى التي تمنح التاريخ معنى. ولأن الناس كائنات اجتماعية فإنهم محكومون بتقسيمات عقلية قبلية (بالمفهوم الكانطي) تأخذ لديهم هيئة «رؤية للعالم» لم يكن لهم دور في إيجادها. وهذه الرؤية للعالم محكومة هي نفسها بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد (**الماركسية والعلوم الإنسانية**). فهي «المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتضمن، في معظم الحالات، وجود طبقة اجتماعية) وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى» (**الإله الخفي**).

في العمل الأدبي يجد المحلل أو الناقد البنيوي التكويني رؤية العالم هذه لا بوصفها من إبداع الكاتب، وإنما بوصفها تكويناً معرفياً متجاوزاً لذلك الإبداع، وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها، حتى وإن لم يع ذلك. فثمة حتمية ماركسية في تلك العلاقة التعبيرية تأخذ شكل البنية، أو العلاقات الدينامية بين عناصر العمل الأدبي، التي يمكن القول إنها تسكن لاوعي الكاتب. هذه البنية، بتعبير آخر، هي رؤية العالم وقد تماثلت في العمل الأدبي، أي تحولت إلى نسق من الرؤى والأفكار المترابطة.

في أعماله قدم غولدمان نموذجين تطبيقيين من أعمال الكاتبين الفرنسيين باسكال وراسين، حيث قام بدراسة أعمالهما وظروف العصر الذي كتبا فيه، ثم بحث عن المؤثرات الاجتماعية والأيديولوجية في تلك الأعمال بوصفها «صورة العالم». وعلى الرغم من أهمية دراسته، فإن بعض نقاده يرون بأن في المنهج صعوبات إجرائية كثيرة تجعل من الصعب التثبت من صحة القراءة في السياق التاريخي الذي تستعاد من خلاله ظروف الكتابة. كما أن متطلبات البحث تكاد تستثني أولئك الكتاب الذين لا يعرف عن أعمالهم أو ظروف عصرهم ما يكفي لرسم السياق التاريخي المطلوب. فكيف يمكن أجراء تحليل بنيوي تكويني لأعمال قليلة، أو مفردة، هي كل ما تبقى من عصر سابق، أو من عصور نجهل الكثير عنها؟ هل تتماثل رؤية العالم في قصيدة واحدة أو قصة واحدة؟

لقد ذكر هذا النقد على الرغم من أن قليلا من الثقافات المعاصرة في العالم عاشت من الاستمرارية الزمنية ذات الإنتاج المكثف، ولقيت من البحث التاريخي ما عاشته ولقيته الثقافة الغربية. فإذا أضفنا إلى ذلك الأسس الثقافية والفلسفية والأيديولوجية التي اقتضت ظهور البنيوية التكوينية تبين لنا أكثر من ذي قبل انغراس

مثل هذا المنهج في لحمته الثقافية القريبة وصعوبة نقله كما هو إلى بيئات ثقافية مغايرة.

البنيوية التكوينية في العالم العربي

يمكن اعتبار البنيوية التكوينية أحد أكثر المذاهب النقدية الغربية انتشاراً في العالم العربي، وعلى نحو لم يتح للفرع الآخر من البنيوية وهو البنيوية الشكلانية. ويمكن القول أيضاً أن سر هذا الانتشار يعود إلى هيمنة الاتجاهات اليسارية، الماركسية تحديداً، في أكثر البيئات النقدية العربية. فحين تأزمت تلك الاتجاهات وجد بعض النقاد العرب مخرجاً مؤاتياً في شكل نقدي يجمع بين تطورات النقد الغربي الحديث، لاسيما ما نزع منه نحو العلمية، وبين الأسس الماركسية التي قامت عليها البنيوية التكوينية في الغرب، كما رأينا عند غولدمان. ومن النقاد العرب السائرين في هذا الاتجاه، أو ما يقرب منه: المغربيان محمد برادة، ومحمد بنيس، واللبنانية يمنى *العيد*.

صدر عن هؤلاء وغيرهم دراسات تحليلية عديدة منها دراسة يمنى العيد **في معرفة النص** (1983م)، ودراسة برادة **محمد مندور وتنظير النقد العربي** (1979م). كما صدر كتيب تعريفي مترجم بعنوان **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي** (1984م) تضمن دراسات لعدد من أعلام البنيوية التكوينية في فرنسا خاصة. وفي الأعمال المشار إليها، كما في غيرها، يتضح سعي كثير من النقاد العرب إلى تحقيق تفاعل خلاق مع المناهج الغربية، إما باتخاذ موقف انتقائي وإشكالي من المنهج الواحد (برادة)، أو -- كما يحدث غالباً -- بمزج عدد من المناهج معاً (العيد، مثلاً). وفي بعض الحالات تواجه تلك الممارسات النقدية صعوبات، منها: تهميش البعد الفلسفي للمنهج أو التيار؛ تناقض المناهج الممزوجة؛ الشعور بتنافر المنهج مع السياق الأدبي المدروس.

مراجع ومصادر:

البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1984م.

شحيد، جمال. **في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان غولدمان**. بيروت، لبنان: دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1982م.

غولدمان، لوسيان. **العلوم الإنسانية والفلسفة**. ترجمة يوسف الأنطكي، مراجعة محمد برادة. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1996م.

○ ○ ○

التاريخانية الجديدة/التحليل الثقافي

(New Historicism/Cultural Analysis)

يعد هذا الاتجاه من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية وقد وصفه البعض في أواسط التسعينيات بالأكثر أهمية (أبرامز 1993م). وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات (1970م-1980م) على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا-بيركلي، ستيفن غرينبلات، وهو الذي أطلق مصطلح «شعرية أو بويطيقا الثقافة». غير أن مصطلح «التحليل الثقافي» فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه.

تعتبر التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة مابعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كـ **الماركسية والتقويض**، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته **التاريخانية** من **التقويض** كما يلاحظ أبرامز.

يقول غرينبلات محددا معالم اتجاهه هذا: «في النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى». وفي رأيه أن هذا المنهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي، لأن ذلك النص، على عكس النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقد أو «شبكة... من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار بل وتبادل البشر أيضا من خلال مؤسسات مثل الاسترقاق والتبني والزواج.»

لكن من آراء غرينبلات ما لا يمثل آراء كل العاملين في هذا الحقل المتنامي بسرعة غير عادية. فتمييزه للنص الأدبي، وقوله إن الكتاب الكبار يدركون القوانين التي تجري داخل الثقافة ويتقنون توظيفها هو مما قد لا يتفق معه فيه بعض الباحثين الآخرين. فمساواة النص الأدبي بغيره من النصوص الفلسفية والدينية والاقتصادية وافتقاره إلى التميز الذي يمنحه إياه غرينبلات هو مما يشيع في دراسات أولئك الباحثين

لآخرين. ومع ذلك فإن من الضروري القول إن الاختلافات تظل في مجملها طفيفة بالقياس إلى محاور الالتقاء التي تتضمن ما يلي:

1. ليس التاريخ نسقا متجانسا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب أو كقوة مهيمنة عليه أو كحضور منعكس فيه (*كما هو الحال في **النقد الماركسي***). *بل إن* النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك.
2. إن المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف والقارئ وشخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم أيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية. وهذا يعني ضمن أشياء أخرى أن المفهوم التقليدي للمؤلف وهم هو الآخر (أنظر: **موت المؤلف**).
3. القارئ كالمؤلف معرض للمؤثرات الأيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إن ما يحدث هو أن القارئ إما أن «يُطبِّع» النص -- في حالة اتفاق أيديولوجيته كقارئ مع أيديولوجية الكاتب -- فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة، أو أن «يستعيد» النص -- في حالة اختلافه مع الكاتب -- بإسقاط فرضياته على ذلك النص.

لقد تبلورت هذه الأسس في ممارسات نقدية كثيرة أحدثت الكثير من التعديلات الهامة في فهم الأعمال الأدبية وتقييمها خاصة تلك التي أنتجت في عصر النهضة الأوروبي. ذلك أن معظم العاملين في حقل التاريخانية الجديدة متخصصون في أدب عصر النهضة. بيد أن مجموعة من العاملين في عصر أدبي آخر هو العصر الرومانطيقي الإنجليزي توصلوا إلى نتائج مشابهة انطلاقا من الأسس نفسها تقريبا، على الرغم من أن هؤلاء النقاد يسمون منهجهم «قراءات سياسية». ومن أشهر هؤلاء جيروم مكجان ومارلين بتلر.

ومن ناحية أخرى نلاحظ تداخلا بين ما يسعى إليه هذا الحقل بتفريعاته وما تسعى إليه حقول أخرى مثل حقل **النقد النسوي** والحقول المهتمة بالدراسات الإثنية، وحقل ما يعرف بـ«المادية الثقافية»، وهو فرع من **النقد الماركسي** أسسه المفكر البريطاني ريموند وليامز ومداره على أن النقد التاريخاني -- بوجه عام وليس الجديد فقط-- يجب ألا يتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم وإنما يتجاوز ذلك إلى تصحيح ما ينقده بالممارسة العملية أي بما يشبه العمل الثوري.

ومن ناحية أخرى ثمة علاقة قوية بين كل هذه التوجهات وبين ما يعرف الآن

بالدراسات الثقافية التي تهتم بتحليل مختلف أشكال الثقافة ومؤسساتها وأنماط إنتاجها وتلقيها. وإن كان من خيط متين يجمع هذه التوجهات فلعله في كونها تسير في منحى يساري انتقادي يساءل كثيرا من مسلمات الثقافة الغربية على المستوى الذي تنعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتصالية (من لغة وأدب وفكر وما إليها) من جهة والحياة الاقتصا-سياسية من جهة أخرى. فالمفكرون الذين تركوا بصمات واضحة ومباشرة على هذه الاتجاهات جميعا، من أمثال ميشيل فوكو ولوي ألتوسير وريموند وليامز، هم من ذوي الفكر اليساري ماركسيا كان أم غيره.

مراجع ومصادر:

Kinney , Arthur F. and Dan S. Collins, eds. *Renaissance Historicism: Selections from English Literary Renaissance*. Ed. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

Veeser, H. Aram, ed. *The New Historicism: A Reader*. New York: Routledge,

○ ○ ○

التأصيل

التأصيل مفهوم رئيس من مفاهيم الثقافة العربية الإسلامية ويعود إلى مرحلة مبكرة من تطور تلك الثقافة. فعلم الأصول من العلوم التأسيسية التي أولاها المسلمون الأوائل جل اهتمامهم بوصفها أسساً للعلوم المختلفة إذ هي تتجه، كما تتجه الابستيمولوجيا في عصرنا الحديث، إلى البحث فيما وراء العلم، لاسيما الشرعي، من أسس أو قواعد لمعرفة أسس استنباط الأحكام فيها، كما في أصول الفقه وأصول الحديث. غير أنه استجدت على المفهوم سمات أخرى منها ما جعل بعض الباحثين المعاصرين يفرقون بين شكل البحث «الأصولي» في العصور الإسلامية الأولى، والبحث «الأصولوي» في العصر الحديث.

والتأصيل من «أصّل» الشيء، أي أعاده إلى أصل، وقد يكون المؤصل مألوفاً ولكن أصله غير معروف، بمعنى أنه خافٍ على البعض فيقوم الباحث باستكشاف أصله، كالمفاهيم الشائعة المتصلة بأصول تراثية دون أن تكون تلك الأصول معروفة. ولكن التأصيل يكون أيضاً لما يستجد أو يطرأ على الثقافة من مفاهيم وغيرها فيقوم من يبحث لتلك عن أصل. وفي الحالتين ينطلق الباحث من قناعة بأن قيمة الشيء وفاعليته في تاريخ الثقافة، سواء كانت أدباً أو نقداً أو غيرهما من المعارف، إنما تكون في «أصلية» الشيء، أي في إمكانية إعادته إلى أصل. وقد يرى البعض أن تلك القيمة لا تتوقف على تأصيله، ولكنها تزداد به.

ذلك المسعى التأصيلي هو ما اتسمت به الثقافة العربية في بدايات نهضتها الحديثة، لاسيما عند احتكاكها بأوروبا وتوافد الكثير من مجالات المعرفة عليها بما تحمله تلك من علوم وأفكار ومفاهيم ومناهج في البحث والتفكير. فكانْ من الطبيعي أو التلقائي إزاء ذلك أن يقوم من يبحث لتلك المجالات وما تحمله عن أصول في الثقافة العربية الإسلامية في محاولة للحفاظ عليها وتقوية صمودها في وجه المستجدات. وكانت اللغة أول ميادين البحث التأصيلي، بمحاولة علمائها في المجامع وغيرها أن يجدوا الألفاظ المناسبة لما طرأ من معان وأفكار ومخترعات وما إليها. ومع الألفاظ اشتد البحث عن جذور لبعض الاكتشافات العلمية والتقنية الحديثة. الصفة التي يمكن إطلاقها على هذا النوع من التأصيل هي التوطين، وهو نوع يجاور أنواعاً أخرى نوردها مجملة ومصنفة اجتهاداً على النحو التالي:

1. التأصيل التوطيني: وهو التأصيل الذي يسعى، كما سبقت الإشارة، إلى توطين مستجدات الفكر والثقافة عموماً بالبحث لها عن موطن مناسب تقيم فيه داخل البيئة المحلية التي تبدو منافية لها في البدء، كما في الحال مع مفاهيم وتيارات **كالماركسية والبنيوية** واللاوعي **والعولمة والمعتمد**، وما إلى ذلك من مئات أو آلاف المفاهيم والتيارات في مختلف الحقول.
2. التأصيل التراثي: وهو النوع الذي يتجه في تحرك معاكس للتأصيل التوطيني، أي من الداخل إلى الخارج. والمقصود بهذا التحرك الأخير ربط موروثات الثقافة بما يستجد عن طريق اكتشاف الصلة بين ما ورد ذكره من معتقدات أو مفاهيم وما استجد في ثقافة أخرى. ومثال ذلك سعي البعض إلى ربط ما ورد في القرآن الكريم أو في السنة النبوية أو في بعض الآثار الإسلامية ببعض مكتشفات العلم الحديث ونظرياته، أو كما في البحث عن جذور لمناهج نقدية كالبنيوية أو الماركسية في التراث العربي الإسلامي. ويكون ذلك تأصيلاً بقدر ما هو إعادة للمكتشفات أو النظريات إلى أصول معروفة مسبقاً انطلاقاً من الأصول وليس من المستجدات، كما في التأصيل التوطيني.
3. التأصيل التحيزي: ويعني السعي إلى اكتشاف أصول المفاهيم والتيارات والحقول المعرفية الأجنبية في سياقاتها الثقافية أو الحضارية الخاصة لإثبات تحيزها إلى تلك السياقات بصدورها عنها وانسجامها مع ما في تلك السياقات من معطيات بحيث يصعب فصلها عنها دون ممارسة نوع من التأصيل التوطيني أو العولمي.

هذه الأنواع من التأصيل ليست منفصلة عن بعضها تمام الانفصال كما قد يظن.

والنوعان الأخيران بالذات متصلان ببعضهما اتصالاً وثيقاً، كما يتضح من بعض الدراسات الهامة في حقول المعرفة المتأثرة بهما. وهذان النوعان هما بالفعل الأكثر حضوراً في الوقت الراهن. فثمة سعي واضح لدى بعض الباحثين العرب للبحث عن موطن للكثير من مستجدات الثقافة في تربة عربية إسلامية سواء جاءت من التراث أو من الواقع المعاصر. كما أن من الباحثين من شغل باكتشاف التحيز في بعض التيارات والمفاهيم، بل والعلوم المعاصرة، وربطها بسياقاتها الأصلية على نحو يؤصلها في تلك السياقات ويكشف المشكلات الكامنة في محاولة توطينها.

وينبغي القول في هذا الصدد أن أنواع النشاط المشار إليه ليست جديدة تماماً على الثقافة العربية، كما أنها ليست محصورة بها، بل هي استراتيجية ثقافية تشيع في كل الثقافات الحية تقريباً. فقد عرفتها الحضارة العربية الإسلامية حين وجدت نفسها وريثة لتركة عدد من الثقافات الأجنبية من فارسية وهندية ويونانية وغيرها، كما عرفها الغرب حين تعامل في العصور الوسطى مع الثقافة العربية الإسلامية، ثم مع الثقافة اليونانية/الرومانية. ولعل من الأمثلة البارزة في هذا السياق اكتشاف الأوروبيين للتراث الشعري العربي ومحاولة بعضهم مقابلته بالتراث الشعري الكلاسيكي ثم توطينه. فقد ترجم السير وليام جونز في القرن الثامن عشر المعلقات السبع، وقارنها بالأنماط الشعرية اليونانية والرومانية، مقترحاً شكل قصيدة «الأود» Ode الكلاسيكي ليقابل قصيدة المعلقة. كما أن من الأمثلة الشهيرة ما حدث لـ «ألف ليلة وليلة» في اللغات الأوروبية من توطين حتى غير عنوانها لتصير «الليالي العربية»، وهكذا.

أما فيما يتصل بالثقافة العربية الإسلامية، فالأمثلة كثيرة أيضاً، سواء في الأدب وغيره. ولو خرجنا عن الأدب لوجدنا في حقل ضخم وإشكالي كالفلسفة، بما فيه من مفاهيم أهمها مفهوم الفلسفة نفسه، مثالاً حياً على ما واجهته وما تزال تواجهه الثقافة العربية الإسلامية في محاولات التأصيل. فقد واجه المفكرون الأوائل، ابتداءً بالمتكلمين ثم الفلاسفة مشكلة الغرابة في المفهوم، فكان منهم من مزج عناصر مختلفة من الشرق والغرب ليجمع ما عرف بحكمة الهند وفارس إلى منطق أرسطو ويخرجوا بتوليفة ذات خصوصية هي شكل من أشكال تأصيل المفهوم. ومن شواهد ذلك موقف ابن سينا من المنطق الأرسطي في كتابه منطق المشرقيين حين اعترض فيه على هيمنة المنطق اليوناني وأوضح أن لدى المشرقيين ما يمكن أن يضارع ذلك المنطق اليوناني. فمشكلة ابن سينا هي مشكلة تأصيلية، مشكلة اختيار بين بدائل حسب معطيات الثقافة الإسلامية وموروث العرب. كما أن من الشواهد محاجة ابن رشد في التأكيد على

مشروعية «القياس العقلي» الذي يعد أساساً للمنطق الأرسطي. فهو يسلك مسلكاً تأصيلياً في فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال حين يقول: «إن هذا النوع من النظر في القياس العقلي بدعة، إذ لم يكن في الصدر الأول. فإن النظر أيضاً في القياس الفقهي، وأنواعه، هو شيء استنبط بعد الصدر الأول، وليس يرى أنه بدعة»، بل إنه يصل بالاستناد إلى الأصل التشريعي المتمثل بقول الله عز وجل: «فاعتبروا يا أولي الأبصار» (الحشر، 59) أن القياس العقلي أوجب من القياس الفقهي لأنه قياس يفضي إلى معرفة الموجودات.

أما في العصر الحديث فإن الفلسفة، حقلاً ومفهوماً، ما تزال تستثير محاولات بعض المفكرين المعاصرين لتأصيلها بالكشف عن سماتها الثقافية واقتراح سبل للتعامل معها. ومن أبرز من اشتغل على ذلك طه عبدالرحمن ضمن ما أسماه «فقه الفلسفة»، الذي يقابل به الانشغال الابستيمولوجي أو المعرفي الذي يجعل الفلسفة موضوعا لتأمله، مع التفريق الضروري بين ذلك التفقه وبين التفلسف نفسه. ففقه الفلسفة مفهوم «أصيل» من حيث هو يستمد جذوره من المعطى التراثي العربي الإسلامي، ويقف من التراث الفلسفي ونشاطه الفكري موقف المحلل المتميز ثقافياً وفكرياً.

ومع ذلك فقلة هم الذين وقفوا أمام التأصيل بهذا المعنى، أي بوصفه إشكالية فكرية مركبة، أو بحثوا في ما يتيحه من خيارات للثقافة المعاصرة في مقابل التبني الكامل أو شبه الكامل للمعطيات الثقافية القادمة من الآخر، أو تلك المتحفظة تحفظاً شديداً إزاء تلك المعطيات، أو تطرح حلولاً غير مدروسة أو غير مبنية على وعي بمشكلات التعامل الثقافي مع الآخر.

من تلك الأمثلة القليلة شكري عياد الذي يعد أحد أبرز من اشتغلوا على التأصيل، المنظرين له، ليس على مستوى النقد الأدبي، حقل تخصصه، فحسب، وإنما على المستوى الثقافي العام. فقد كتب عياد الكثير في الموضوع، وتناوله على قدر عال من الوعي بصعوبته ودقة مسائله. وجهد عياد جهد توطيني وتحيزي في الوقت نفسه. بل هو يسعى إلى توطين المستجدات من خلال الكشف عن تحيزاتها. وأول ما يبرز في دراسات عياد هي تفريقه بين التأصيل والمفهومين الغربيين القابلين للمقارنة معه، وهما «المثاقفة» (acculturation) و«الامتصاص» (assimilation) اللتان تتضمنان موقفاً حضارياً متحيزاً تقتبس فيه «الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف»، مما يجعلهما «تعكسان عصر الاستعمار» (الأدب في عالم متغير). ومن هنا تصير عملية التأصيل عند

عياد هي عملية إعادة إنتاج للمفاهيم والعلوم الغربية، وفي هذه العملية خطوتان:

1. استيعاب المفاهيم والعلوم المراد تأصيلها استيعاباً نقدياً يستشعر المكانة الحضارية للثقافة العربية الإسلامية في مقابل الثقافات الأخرى، أي لا يتخذ موقفاً دونياً تملى عليه فيه معطيات الثقافات الأخرى، كما لا يتخذ موقفاً مسبقاً تجاه تلك الثقافات الأخرى.
2. ربط المفاهيم والعلوم بأصول عربية إسلامية، سواء كانت مفاهيم وعلوم تشبهها، أو سياقات تستوعبها وتجعلها فاعلة ومثرية.

ويعد اشتغال عياد على ما أسماه «علم الأسلوب العربي» نموذجاً للتأصيل الذي سعى إليه. ففي صياغته تمتزج أسس المنهج الأسلوبي، أو ما يعرف بالأسلوبية، وهي منهج غربي لدراسة الأدب واللغة، ببعض أسس البلاغة العربية لينشأ من ذلك تأصيل لمكتسبات الأسلوبية المستجدة أو الوافدة في سياق عربي موجود أصلاً. وقد دعا عياد من المنطلق نفسه إلى التعامل مع عدد من مستجدات الثقافة الغربية على هذا الأساس، فنقد التعامل العربي مع الحداثة الأدبية ومحاولة تبني منهج نقدي كالبنيوية كاملاً ودون تأصيل، كما طرح فكرة صياغة عربية لعلم الأنثروبولوجيا تبدأ بنقد الصياغة الغربية ثم تؤسس للعلم نفسه من منطلق مغاير:

> ما أحوجنا إلى إنسان عربي عالم يكتب لنا تاريخاً نقدياً لعلم الأنثروبولوجيا عند الغربيين، ثم ما أحوجنا بعد ذلك إلى أنثروبولوجيا عربية خالية من انعكاسات الاستعمار في عنفوانه أو اضمحلاله: أنثروبولوجيا تعرف للحضارات قيماً بنسبتها إلى التقدم البشري، لا التقدم المادي فحسب، بل التقدم الروحي أيضاً، أنثروبولوجيا تبحث «التأصيل» ولا تبحث «التكيف» حين تدرس التقاء الحضارات.

من زاوية أخرى يصعب تناول التأصيل دون التوقف عند بعض جوانب إشكالية أخرى له. فمن الواضح أن ذلك المفهوم يقوم على مفهوم قبلي وأساسي هو «الأصل»، أي ذلك الذي تعاد إليه الأشياء. وهذا المفهوم القبلي، أي «الأصل»، ذو جوانب إشكالية تعرضت لها بعض الطروحات الفكرية الغربية في العصر الحديث وعلى أكثر من مستوى، لاسيما المستوى الفلسفي. فابتداءً بنيتشه ووصولاً إلى دريدا ومنهجه التقويضي ثم فكر ما بعد الحداثة، ثمة تشكيك واسع، أو بالأحرى نفي، تجاه أي شيء يشار إليه على أنه «أصل» بالمعنى الميتافيزيقي، أي بوصفه ذلك الذي لا يسبقه

شيء. ومن ذلك ما يثيره إدوارد سعيد في كتابه بدايات ***Beginnings*** حين يشير إلى أن مفهوم «البداية» يقف نقيضاً لمفهوم «الأصل»، ثم يستنتج أن «البداية حركة تتضمن على المدى البعيد عودة وتكراراً بدلاً من تحرك أفقي بسيط، أن البداية وتكرار البداية تاريخيان بينما الأصول مقدسة. . .». بل إن البداية، كما تبدو لسعيد، هي نفسها مجرد «وهم ضروري». فالبداية مفهوم علماني متغير، بينما الأصل متعال وثابت.

إلى جانب البعد الميتافيزيقي، لابد لمفهوم التأصيل أن يواجه مفهوماً آخر له فاعليته في الثقافة المعاصرة، هو مفهوم «القطيعة المعرفية» الذي طرحه عدد من المفكرين منهم ميشيل فوكو وتوماس كون على أنحاء مختلفة ولكنها تلتقي في النظر إلى الحركة التاريخية والمعرفية للثقافة على أنها تتعرض لانقطاعات أو انزياحات تفصل ما بين عصر وآخر وتجعل من الصعب من ثم القول بأن مفهوماً حديثاً ذو صلة بمفهوم أو سياق تفصله عنه فواصل تاريخية طويلة. وغني عن القول أن قدرة مفهوم أو منهج بحثي ما على الصمود والفاعلية يعتمد إلى حد كبير على قدرته على مواجهة التحديات الفكرية التي أمامه.

إحدى التحديات المشار إليها هي التي يشير إليها محمد أركون، المعروف باهتمامه بالدراسات الإسلامية من منطلقات تعتمد العقلانية الأوروبية وما تقوم عليه من منطلقات معرفية واستراتيجيات بحثية. فهو يفرق أولاً بين مرحلتين ونوعين من التأصيل، أحدهما قديم والآخر معاصر. في بداياته كان التأصيل هو «البحث عن أقوم الطرق الاستدلالية وأصح الوسائل التحليلية والاستنباطية للربط بين الأحكام الشرعية الأصول التي تتفرع عنها، أو لتبرير ما يجب الإيمان به ويستقيم استناداً إلى فهم صحيح للنصوص الأولى المؤسسة للأصول التي لا أصل قبلها ولا بعدها.» وقد اعتمدت عملية التأصيل، كما يرى أركون، في تلك المرحلة على النقاش والمناظرة، على نحو يميزها عن عملية التأصيل الإسلامية المعاصرة التي يكتفي أصحابها «بفرض رأيهم عن طريق استلام السلطة السياسية، ثم تكييف التعليم مع ما يقتضيه التأصيل الموروث.» ويرى أركون أن التحدي أو بالأحرى المعضلة الأولى، التي يواجهها التأصيل بنوعيه هي معضلة سياسية تتمثل في محاولة إعادة المعاصر إلى القديم بتجاهل المتغيرات التاريخية والاجتماعية التي تجعل من الصعب الوصول إلى الأصول دون المرور بما تطور في حياة المجتمعات الإسلامية. أما المعضلة الثانية فتكمن في القطيعة المعرفية التي حدثت نتيجة ما يعرف عادة بقفل باب الاجتهاد وما نتج عنها.

مراجع ومصادر:

ابن رشد. **فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال**. تحرير محمد عمارة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986.

ابن سينا. **منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق**. القاهرة: المكتبة السلفية، 1328-1910.

أركون، محمد. **الفكر الأصولي واستحالة التأصيل: نحو تاريخ آخر للفكر الإسلامي**. ترجمة وتعليق هاشم صالح. بيروت ولندن: دار الساقي، 1999.

البازعي، سعد. «شكري عياد وقلق التأصيل.» **نزوى**. ع26 (أبريل 2001): 51-59.

حلوم، أحلام. **النقد المعاصر وحركة الشعر الحر**. حلب: مركز الإنماء الحضاري، 2000 - خصص الفصل الخامس للتأصيل.

عبدالرحمن، طه. **فقه الفلسفة في جزأين: 1. الفلسفة والترجمة**. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995؛ و **2. القول الفلسفي: كتاب المفهوم والتأثيل**. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999.

عياد، شكري. **الأدب في عالم متغير**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971.

مقابلة، جمال. **شكري عياد**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة نقاد الأدب (7)، 1992.

Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1975.

○ ○ ○

التأويل والهيرمنيوطيقا

(Interpretation and Hermeneutics)

التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص. مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها. أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على «شرح» خصائص العمل وسماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته. أما مصطلح الهيرمنيوطيقا فهو باختصار نظرية التأويل وممارسته، ولذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره. كما لا تقتصر ممارسة الهيرمنيوطيقا على التأويل الأدبي ولا توجد مدرسة هيرمنيوطيقية معينة ولا يوجد من يمكن أن يطلق عليه صفة الهيرمنيوطيقية، ولا هي كذلك منهج تأويلي له صفاته وقواعده الخاصة أو نظرية منظمة. أما تاريخها فيضرب جذوره في التأويلات الرمزية (Allegory) التي خضعت لها أشعار هومر في القرن السادس قبل الميلاد وفي تأويلات الكتب «المقدسة» عند

اليهود والنصارى. ولهذا كانت العملية الهيرمنيوطيقية تعنى بتكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص «المقدس» وكذلك حواشي وتفسيرات المعاني (Exegesis): أي شروحات وتفسيرات المعاني الموجودة في النص وتحديد وجوه تطبيقها عمليا في الحياة. والهيرمنيوطيقا تعنى بتأويل حقيقة الكتاب الواقعية والروحية. أما في الفلسفة الاجتماعية فهي مرادف التخصص الذي يعنى بتقصي السلوك والأقوال والمؤسسات الإنسانية وتأويلها على أنها أمور غائية بالضرورة، ومن هنا أخذت منحى البحث عن غاية الوجود الإنساني في الفلسفة الوجودية/ الانطولوجية (خاصة هايدغر).

ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت الهيرمنيوطيقا تعني بصفة عامة نظرية التأويل: تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة بما في ذلك النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية. وأصبح البحث عن نظرية تعنى بتأسيس المعنى وإدراكه ضرورة ملحة حدت بالألماني فريدريك شلايرماخر في عام 1819م إلى الشروع في تأسيس نظرية «فن» أو «صنعة إدراك» النصوص عموما. ثم جاء الفيلسوف فيلهيلم ديلثاي وتبنى تطوير هذا الفكر، وقدم الهيرمنيوطيقا على أنها أساس تحليل وتأويل أشكال الكتابة في «العلوم الإنسانية»: الأدب والإنسانيات والعلوم الاجتماعية باعتبارها تختلف عن العلوم الطبيعية. فهو يرى أن الأخيرة تهدف فقط إلى «شرح» الظاهرة معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة القارة بينما تهدف الهيرمنيوطيقا في الأولى إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك والفهم بما أن هذه العلوم «الإنسانية» تجسد طرق التعامل مع «التجربة المعاشة» المادية الزمانية.

توصل ديلثاي أثناء شرحه لنظرية التأويل إلى ما أسماه «الحلقة الهيرمنيوطيقية» ومفادها: كي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية لابد أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه. هذه الدائرية في الإجراء التأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الكلمات المفردة ضمن أية جملة وبين معنى الجملة الكلي، كما تنطبق على العلاقات بين معاني الجمل المفردة في العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل. لا يعتبر ديلثاي هذه الدائرية حلقة مغلقة أو خبيثة إذ يرى أننا نستطيع التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل المستمر بين إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلي وفهمنا الاسترجاعي لمكوناته الجزئية. ولقد عاد الاهتمام بنظرية التأويل في الخمسينيات والستينيات الميلادية مع ظهور الاهتمام الفلسفي بقضايا المعنى واللغة ومع التفات النقد الأدبي إلى مفهوم العمل الأدبي على أنه مادة لغوية وأن الهدف الأساسي للنقد هو تأويل المعاني اللفظية

وعلاقاتها. وتمحورت قضاياها حول إمكانية تحديد المعنى وثباته أو تغيره وموضوعية التأويل أو ذاتيته وطبيعة الفهم وإجراءاته وقضية التحيز والتجرد، وهلم جرا.

وتبرز هذه القضايا جلية في خطين رئيسين: خط المنظر الإيطالي ايميليو بتي والمنظر الأمريكي إرك دونالد هيرش، وخط الألماني هانز جورج غادامير. يرى بتي أن أهم إشكالية تواجهها نظرية التأويل الهيرمنيوطيقي عند غيره تكمن في مادة الموضوع ذاتها (مادة الإدراك أو الفهم). فمادة التأويل لديه هي أصلا عملية «تشيوء» عقل ما ليس عقل المؤول (أي عقل الآخر وآليات تفكيره وكيفية فهمه لمادة أو معنى ما)، ولذلك يحاول التأويل أن يدرك ما فعله الآخر أو فكر فيه أو كتبه. ولهذا يجب فهم «مادة التأويل» حسب منطقها الذاتي وليس حسب ما نفرضه عليها أو نأتي به إليها. إن هذه «الآخرية» أو «الغيرية» عنده هي سبب التأويل ووازعها، وهي من ثم الضرورة التي تستدعي الموضوعية وتجعل الموضوعية قابلة للاحتمال والإمكانية. ومن مقتضيات الموضوعية أن نفصل فصلا حادا بين قضية «المعنى كظاهرة تاريخية» وبين القضية الأخرى التي تختلف اختلافا تاما عن الأولى: قضية «الأهمية» وارتباطها بالحقب التاريخية المتعاقبة. يرى بتي أن المعنى التاريخي قابل للتحديد بينما «الأهمية» تتغير باستمرار. ويتبعه هيرش في هذا المسار.

ينطلق هيرش من زعم ديلثاي أن القارئ يستطيع تحقيق تأويل موضوعي للمعنى الذي عبر عنه المؤلف. وهو يرى أن «النص يعني ما عناه المؤلف» وأن هذا المعنى هو «معنى لفظي قصد إليه المؤلف»، ولذلك هو بالنهاية معنى قابل للتحديد من حيث المبدأ ويبقى ثابتا عبر الزمان يستطيع استعادته وإنتاجه كل قارئ كفء. ثم إن القصد اللفظي للمؤلف ليس هو كامل الوضع العقلي للمؤلف في لحظة الكتابة، وإنما هو فقط أحد مظاهر هذا الوضع خرج للوجود من خلال التعبير اعتمادا على إمكانات اللغة واحتمالاتها وأعرافها وتقاليدها، ولذلك فهو معنى مشترك بين القراء الذين لديهم القدرة على معرفة الأعراف والتقاليد نفسها وتطبيقها في ممارساتهم التأويلية. لكن معنى النص يستعصي على التحديد ولا يقبله إذا جرت محاولة تحديده دون ربطه بقصد المؤلف. فالقارئ يصل إلى تأويل محدد إذا استخدم المنطق نفسه المشروع المضمر الذي يتبناه المؤلف لتحديد معنى نصه، إذ لا يكتب أمرؤ أو يتحدث إلا ويهدف إلى معنى ما ويستخدم من أجل ذلك آليات معينة ومحددة (بغض النظر عما إذا استطاع أو لم يستطع الإفصاح بوضوح تام عن المعنى). ولذلك يتحدد قصد المؤلف ليس فقط من خلال الإحالة على أعراف اللغة العامة وتقاليدها وإنما أيضا من خلال الإحالة على

الأدلة والمرجعيات (داخلية كانت أم خارجية) التي تتعلق بمختلف الأمور والمظاهر «المناسبة في نظرة المؤلف العامة» أو «أفقه». وتتضمن الأدلة الخارجية المناسبة: بيئة المؤلف الثقافية والسمات الشخصية والمؤثرات السابقة، وكذلك الأعراف الأدبية والنوعية التي كانت في متناوله أثناء عملية إنشاء العمل.

يتبع هيرش أعراف الهيرمنيوطيقا التقليدية، كما يتبع خط بتي حينما يميز جوهريا بين المعنى اللفظي والأهمية (Significance). إذ يرى هيرش، كما يرى بتي، أن أهمية النص هي علاقة معناه اللفظي بأمور أخرى مثل: الوضع أو الموقف الشخصي الخاص والمعتقدات واستجابات القارئ الفرد، أو هي في علاقة النص بالبيئة الثقافية السائدة في حقبة القارئ الخاصة أو بمجموعة مفاهيم وقيم معينة، وهلم جرا. ويصر هيرش على أن المعنى اللفظي للنص يقبل التحديد بينما تبقى «الأهمية» في حالة تغير مستمر ولا تقبل التحديد (فهي ما يجعل النص حيا ومستحوذا على اهتمام مختلف القراء في مختلف العصور). ولهذا يصبح المعنى اللفظي هو هدف الهيرمنيوطيقا وتصبح الأهمية هي محور اهتمام النقد الأدبي.

أما الخط الثاني في تطور نظرية التأويل (الهيرمنيوطيقا) فينطلق من مقولة ديلثاي التي تفيد أن الفهم الحقيقي للأدب والنصوص الإنسانية الأخرى يتأسس على استعادة القارئ للتجربة («الحياة الداخلية») التي يعبر عنها النص. وأهم المفكرين في هذا المسار هو مارتن هايدغر ثم تلميذه هانز جورج غادامير الذي حول فكر أستاذه إلى نظرية هامة تعنى بالتأويل النصي (النصوصي). وعلى الرغم من أن طرح هايدغر في معالجته «للوجود» (Dasein) هو طرح ظاهراتي (Phenomenology -- فينومينولوجي) إلا أنه في النهاية طرح هيرمنيوطيقي: أولا، لأن هدفه تحديد المعنى، وثانيا لأن هذا المعنى يقتضي أن يبينه ويبرزه التأويل.

يسعى غادامير إلى بيان إمكانية التأويل الصحيح، ويرى في «موضوعية» بتي «ذاتية» قارة خاصة أن الموضوعية (حدا وتعريفا) تسعى إلى إقصاء التحيز والذاتية بكل تشويهاتها. كما يرى أن الموضوعية تتأسس في مستوى من مستوياتها على محو الذات وإبعادها، ثم تتميز في مستوى آخر بعنجهية متعالية حينما تجعل الوعي الذاتي نواة الحقيقة وكاشفها. وهكذا فعلى الرغم من أن الموضوعية تستبعد الذاتية إلا أن الموضوعية ذاتها تنبع من فهم ذاتي للمعرفة الإنسانية. وعليه، فلعل من المشروع أن نتساءل: ما أهمية فهمنا لعقل الآخر إذا كان عقلنا الذاتي الخاص شرطا كافيا ومكتفيا بذاته للحقيقة وإدراكها. ولهذا يتبنى غادامير نظرة مغايرة عن نظرة بتي، فبدلا من

الذاتية أو الموضوعية، يقدم غادامير التأويل على أنه ممارسة لعبة ما، من لا يشارك فيها بجدية يوصف بتعطيل اللعب، بينما من يشارك فيها بجدية يتسم بالانتماء للعبة. والمشاركة والانغماس في اللعب يستبعد اللعبة من أن تكون «موضوعا» منعزلا عن اللاعب ويفقد اللاعب وضعه أو حالته كذات فاعلة أو مراقبة وإنما يصبح جزءا من اللعبة فيمتلك دورا يؤديه. ولهذا فاللعبة أداء و«ليست مادة أو موضوعا» يؤديه من لم يعد «ذاتا» أو مراقبا منفصلا. ويصبح التأويل حسب هذا المثال أشبه ما يكون بالمسرحية الدرامية إذ إن الممثل يؤول من الداخل من خلال انتمائه إلى المسرحية ومن خلال مشاركته في تمثيلها وصيرورتها. والمسرحية الكبرى التي نلعب فيها أدوارنا هي التاريخ. ولما كان الوجود الإنساني وجودا تاريخيا بالدرجة الأولى فإن تأويل الموروث التاريخي من الداخل أمر لا مفر منه. فالفهم يبدأ دائما ضمن «أفق» الفهم المسلم به مسبقا وكذلك ينتهي داخله.

إن «الحلقة الهيرمنيوطيقية» تتميز عن الاستقراء ليس فقط لأن الأجزاء تؤدي إلى فهم الكل وإنما أيضا لأنه لابد من وجود فهم مسبق للكل قبل تفحص أجزائه واستقصائها. هذا الفهم المسبق هو ما يسميه غادامير بالتحيز، أي الحكم الذي يسبق التحري والبحث. وضرورة مثل هذا الحكم المسبق تشير إلى أن الفهم ممكن بما أن الفهم نفسه يكون قد ابتدأ دائما وباستمرار. وفهمنا للموروث من داخل الموروث يعني لا محالة انحيازنا. ويبقى إذن أن نميز بين انحياز واع وانحياز غير واع من خلال صيرورة الإسقاط ومراجعته أثناء عملية التأويل.

يذهب غادامير إلى: أن الزمانية والتاريخية هي جزء لا يتجزأ من كينونة أي تكوين أو خلق، وأن فهم أي شيء ينطوي لا محالة على عملية تأويلية ليس فقط حينما يتعلق الأمر بالنص المكتوب، بل أيضا في كل مناحي التجربة الفردية، وأن اللغة (مثلها في ذلك مثل الزمانية) تسري في جميع مظاهر تلك التجربة. وفي تطبيقه هذه الفروض على النص الأدبي يقوم غادامير بتحويل الحلقة الهيرمنيوطيقية إلى مفردات الحوار والتداخل الجدلي ومصطلحاته: فالقارئ يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق تأسس وتكون نتيجة «آفاقه» الشخصية والزمانية الخاصة. ولذلك يجب على القارئ ألا يحلل النص كـ«مادة» عضوية كاملة ومعزولة بذاتها، وإنما عليه كفاعل (كـ«أنا» أو ضمير المتكلم المتصل في العربية) أن يخاطب النص بصفة النص في هذه الحالة مخاطب (كـ«أنت»)، وعلى القارئ أن يتحلى بانفتاح استقبالي استجابي (ترحيبي) يسمح لمادة النص (من خلال موروثهما اللغوي المشترك) أن تتحاور وتتجاوب معه كقارئ، وأن

يقوم النص بتوجيه أسئلته الخاصة إليه. ومعنى النص الذي ندركه ما هو إلا «حدث» نتج بالضرورة من «تداخل الآفاق» التي يجلبها القارئ إلى النص والتي يأتي بها النص إلى القارئ.

لا يزعم غادامير أن هيرمنيوطيقيته تسعى إلى تأسيس أعراف التأويل الحق، بل إنها محاولة وصف الكيفية التي بها نحقق فهم النصوص. كما أنها تنكر القول بإمكانية تحديد المعنى الثابت عبر العصور والأزمان بما أن المعنى عنده يبرز نتيجة محاورة تداخلية بين النص والقارئ في زمان محدد وحسب أفق شخصي معين وخاص. فالمعنى يظل نسبيا لاعتماده على خصوصية أفق القارئ الفرد وزمانيته ومكانيته. وبقدر ما يلتقي هذا الطرح مع مفهوم «الأهمية» عند هيرش، بقدر ما يختلف ويلغي مفهوم هيرش الآخر، مفهوم «المعنى اللفظي»، الذي يعتبره هيرش أمرا قابلا للتحديد والثبات عبر العصور.

يأتي من ثم يورجن هابرماس ليهاجم مفهوم الحوار المتداخل عند غادامير، ويصر على أن للحوار سمة يتجاهلها غادامير: وهي إمكانية أو احتمال أن «يتجاوز» كلام كل من المتحاورين الآخر دون وعيهما بذلك. مثل هذا الاتصال الزائف سيؤدي إلى «اتفاق» وهمي ولا يمكن مهما طالت الحوارات أن يستطيع المرء اختراق هذا الوهم. ثم إن «الاتفاق» الذي تم التوصل إليه من خلال حوار حر ظاهريا قد يكون في حقيقة الأمر اتفاقا «فرضته» قسرا أعراف وتقاليد لا يدركها المتحاوران. خاصة أن مثل هذا الفرض القسري لا يتكشف بسهولة إذا كانت أشكاله منسوجة في ذات اللغة التي تربط قطبي الحوار. وحينما تكون اللغة نفسها هي شكل من أشكال الهيمنة المتراكمة، فلا يمكن للمشارك إدراك وتصحيح الاتصال الزائف زيفا انتظم في كينونة وبنية الاتصال نفسه. بل إن الوحيد الذي يستطيع إدراك وتشخيص هذا الوضع ومن ثم وصف العلاج هو المراقب الخارجي وغير المشارك في الحوار أو اللعبة. ويرى هابرماس أن هذا المراقب الخارجي، على المستوى الفردي، هو المحلل النفسي. أما على مستوى المجتمع فهو الناقد الأيديولوجي.

ومهما يكن من أمر، فإن الهيرمنيوطيقا عبر تاريخها لم تمتلك أرضية خاصة بها وإنما تابعت المعنى وإدراكه حيثما حل. أما فيما يخص النقد الأدبي عند من تبنوا نتائجها ومنهجياتها المختلفة، فقد ركزت الهيرمنيوطيقا على المؤلف كمصدر للمعنى، وهذا ما تبناه النقاد التقليديون (بما فيهم قادة النقد الجديد) وفلاسفة اللغة من غير أنصار مابعد البنيوية. لكن فرضية تحكم المؤلف بالمعنى تعرضت حديثا إلى نقلة عنيفة

(نرى بعضها عند هيرش وغادامير) أرست المعنى على النص أو على القارئ أو على الاثنين معا، وألغت دور المؤلف. ونجد هذا الاتجاه عند معظم ممارسي النظريات الحديثة التي دعت إلى إقصاء ونفي المؤلف **كنظرية الاستقبال والتقويض** وغيرها. ترفض هذه التوجهات ارتباط النص أو معناه بالمؤلف أو قصده، كما ترفض مفهوم المعنى «المحدد» والتأويل الصحيح، وتدعو إلى لامحدودية المعنى أو على الأقل «نسبيته» واعتماده على المنهجية أو الاستراتيجية التأويلية التي يتبناها كل قارئ.

مراجع ومصادر:

Bleicher, Josef, ed. *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique*. London: Routledge, 1980.

Hirsch, E. D., Jr. *The Aims of Interpretation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1978.

Hirsch, E. D., Jr. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.

Palmer, Richard. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleirmacher, Dilthy, Heidegger, and Gadamer*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1969.

Ricoeur, Paul. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1974.

Weinsheimer, Joel. "Hermeneutics." In *Contemporary Literary Theory*. Eds. Douglas Atkins and Laura Morrow. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1989.

Madison, G. B. *The Hermeneutics of Postmodernity: Figures and Themes*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1990.

○ ○ ○

التحديق

(The Gaze)

التحديق كمفهوم جزء من منظومة مفاهيم **مرحلة المرآة**، وتكوين الأنا، **والانحراف المعرفي**، **والآخر**، والهيمنة البصرية الرسمية. ومع أن «العين» وأهمية النظر صاحبت الفكر البشري منذ فجر التاريخ، إلا أن مفهوم التحديق يعود إلى المنظر النفسي الفرنسي جاك لاكان الذي جدد مفاهيم فرويد النفسية بهذا الخصوص، وإلى المفكر الفرنسي أيضا ميشيل فوكو. وقد ساد المفهوم حديثا في الدراسات السينمائية، خاصة من منظور **النقد النسوي**، وكذلك في **الدراسات الثقافية ومابعد الاستعمارية**، حيث توائم هذه الدراسات بين المنطلق اللاكاني النفسي والحفريات الآثارية لدى فوكو. وإذا تجاوزنا العصور الكلاسيكية واهتمامها بالنظر كمكون للطبقية المعرفية وبالتالي الاجتماعية خاصة عند أرسطو، فإن جان جاك روسو يجعل التحديق أساس «اجتماعية» الإنسان وقيام المجتمع المدني (على ألا يكون التحديق مستمرا لأن استمراريته تحوله

إلى شجار) ويتبعه سارتر ليجعل التحديق جزءا أساسا في تحديد «الذات» الوجودية، لأن وجودنا الاغترابي يعتمد على الكيفية التي ينظر بها **الآخر** إلينا، وبدون هذا التحديق، فإننا لن نكتسب هويتنا الوجودية. ولا شك أن خصائص «التحديق» في النظريات الحديثة تستمد الكثير من تاريخ العين والنظر.

ففي **مرحلة المرآة**، كما يذهب لاكان، يتعرض الطفل إلى نظرة الأم ثم إلى تبادل النظر بينه وبين خياله في المرآة مما يهيئ لنموه بوصفه فردا مكتملا غير متشظي. لكن لاكان يشير أيضا إلى أن تبادل النظر ينقسم إلى «ناظر» ومنظور إليه، أي يشير إلى الانفصام القار بين الأنا كفرد فاعل وبينها كمادة منظور إليها. فالانفصام بين الأم والطفل يمتد إلى الطفل نفسه بوصفه كلا مكتملا ثم بوصفه منقسما على نفسه (الصورة في المرآة ليست الطفل، وإنما الأنا المثالية). وهذا الانفصام لا يؤدي وحسب إلى قيام مفهوم «**الآخر**» بل أيضا إلى اختلاف النظر بين ناظر إيجابي ومنظور إليه سلبي، الذي بدوره يختص بالتحديق إلى الناظر الإيجابي. ومن هذا الاختلاف يقرر لاكان أن «التحديق» ينطلق من **الآخر** لأن التحديق يعني «النظر مشحونا بقصد» وبذلك فهو دائما جزء من «المادة» السلبية التي لا تستطيع تبديل موقعها، أو كما يقول لاكان: «لا يمكنك النظر إلي من الموقع الذي أراك منه.»

وتتفاعل في عملية النظر والتحديق إشكاليات النظر عموما: السلبية والإيجابية، الأنا والصورة (النرجسية)، الأنا **والآخر** وما يصحب التفاعل من خوف **وانحراف معرفي**. ومع ذلك يبقى التحديق المكون الأساس في قيام الأنا كفرد، ويهيئ لها العبور من خلال اللغة إلى النظام الرمزي والاجتماعي الثقافي، ليس فقط لأن اللغة وسيلة الربط الاجتماعي الثقافي، وإنما لأن اللغة شكلت مسبقا اللاوعي نفسه، أي شكلت مهاد الأنا **والآخر**، كما شكلت البنية الاجتماعية والثقافية نفسها. ويرى لاكان أن العين تقرأ وتسمع، وهذا ما يؤكده أيضا طرح ميشيل فوكو، الذي أولى التحديق عناية خاصة في كتابه **مولد العيادة**، مركزا فيه على التحديق الطبي العلمي وتطوره.

وفي **مولد العيادة** يرى فوكو أن التحديق (الطبي العلمي) هو تبصر نافذ حكيم، ويعالج فيه «أسطورة» التحديق الطبي السريري، أي أسطورة الطبيب الحكيم الذي يستطيع النفاذ إلى لب المشكلة الصحية ليشخصها ويعالجها. وهذه المقدرة التي «تدرك من خلال التحديق» نجمت عن تراكم هائل من الملاحظات أفرزتها الملاحظة الطبية السريرية، حيث وقع الجسد بشكل مكثف ورسمي تحت الملاحظة المحدقة والرقابة الصارمة منذ أواخر القرن الثامن عشر إلى الآن، مما أفرز كما هائلا من المعرفة

المصنفة والمبوبة حتى أصبح للطب أبجدياته ومراجعه ولغته وأرشيفه، وهذه أنشطة خلقت خبيرا يمارس حقا مطلقا على الجسد كما جعلت الجسد طيعا قانعا، بل إن هذه المعرفة منحت الحكيم مشروعية تجاوز كافة خصوصيات الفرد والجسد وجعلته مادة **للهيمنة**.

ومع أن فوكو لا يعارض التطور الطبي، إلا أنه يحفر في تطور بعض المفاهيم، خاصة التحديق الطبي الذي لازم البشرية منذ فجر التاريخ ليؤكد أن طريقة «الفهم» التي تسود حقبة معينة، تفضي إلى تحيزات ثقافية واجتماعية غير مرئية (أنظر: **التحيز**). فأسطورة «التحديق» هذه نجمت عن قيام «المهنة الطبية الوطنية» بعد الثورة الفرنسية، وانتظمت على منوال هيئة الكهنة في القرون الوسطى وشحنت نفسها بسلطة، على مستوى الصحة الجسدية، لا تختلف عن سلطة الكهنة على «الروح» البشرية. هذه الأسطورة تقابل وتناقض أسطورة أخرى هي أسطورة المجتمع النقي الخالي من أي أعراض وبائية صحية أو اجتماعية، أي أسطورة خلق مجتمع نقي في حالته الأولى. ولا شك أن محاولة تنقية المجتمع لا تختلف عن محاولة تطهير الجسد من الآفات، ولذلك اخترعت ألوانا من الرقابة والسجون لا تختلف عن ألوان التحديق الطبي العلمي.

كما تقوم الأسطورة الطبية على فكرة أن الطبيب حكيم منقطع النظير، بإمكانه قيادة المجتمع نحو فضاء طوباوي؛ وهكذا اختلطت الصحة الجسدية الفردية بالصحة الاجتماعية العامة، وأصبح الطبيب عالما يستطيع شفاء أمراضنا لنعيش حياة رغدة. ليس مستغربا أن يمضي العصر بأكمله تحت مسمى عصر الأنوار أو **التنوير**، حيث لعب البصر دورا حاسما في نظرياته، وتحول فيه الطبيب إلى حافظ الحكمة الثقافية. والمفارقة التي يفسرها لنا فوكو، هي الكيفية التي نجا بها الطبيب مما حاربه عصر **التنوير**، أي رفضه رفضا قاطعا احتكار الحكمة أو قصرها على فئة بعينها. فهو يطرح السؤال التالي: «كيف استطاع التحديق الحر-- الذي كان على الطب، ومن خلاله على الحكومة، أن يسلطه على المواطنين-- أن يبقى مهيئا وقادرا دون أن يلتبس بطائفية المعرفة وقساوة الامتياز الاجتماعي؟» والجواب الذي يقدمه هو «التحديق» الذي يسميه أحيانا «التحديق السريري» وأحيانا «التحديق الملاحظ»، وهو تحديق عملي غير نظري.

فقد اعتقد أهل الحداثة في عصر **التنوير** أن الطبيب بهذا التحديق يستطيع سبر أغوار الوهم والخفايا ليصل إلى الحقيقة، وهكذا امتلك الطبيب القدرة على رؤية الحقيقة الخفية. وحتى ينجو الطبيب من محاذير عصر التنوير، فإنه لم يعتمد على

الكتب والقراءة لأن الكتب والقراءة مرفوضة بوصفها نوعا من المعرفة السرية والنخبوية، بل اعتمد على الملاحظة، على التحديق في المرضى، ولهذا اتسمت حكمته بأنها حكمة تجريبية عملية تقوم على التدريب والتتلمذ المهنيين، وهذا ما يفصلها عن المعرفة النظرية القديمة رغم أن التحديق هو التحديق قديما وحديثا. فالتحديق السريري يقوم على فحص الفرد مباشرة وفي العيادة. وما أن يمتلك الطبيب قدرة النظر «ليحدق سريريا» حتى يستطيع أن يشخص الأمراض، ويصف العلاج، ويتحدث عن كل الأمور بحكمة. ليس ثمة من يستطيع محاجة تجربة الطبيب: فهي وجود واقع متحقق لا ينكر، والطبيب يخبرنا فقط بالحقيقة وما نصنع حيالها.

لقد تبنت الحداثة فكرة الحكمة السريرية من خلال إعادة كتابة تاريخ الطب نفسه لتجيز التحديق السريري فقط ولتضخم اقتناعها بقدرته النافذة وبهذا شرعت الثقة المتضخمة بحكمة الطبيب. وقد اتسم التحديق السريري بسمات جوهرية تعكس أهمية النشاط العملي وتنفي النشاط النظري والفكري. فالتحديق الفاحص يحجم عن التدخل فيما يجده في مسقط النظر، إذ يبقى صامتا ساكنا لأنه ليس هناك خفايا؛ ومعادل الملاحظة البصرية ليس الخفي وإنما المرئي مباشرة الذي لا يحول بينه وبين البصر عوائق نظرية أو خيالية. ففي سجل الطبيب السريري يلتبس التحديق بنوع محدد من الصمت يساعد الطبيب على الاستماع، وتتعطل كل أنظمة خطاب الثرثرة: «دائما تصمت أو تختفي النظرية بأكملها عند حافة سرير المريض». فالتحديق في هذا الموقف يحل محل جميع أنظمة المعرفة الأخرى (التي يستخدمها الطبيب فقط أثناء التدريب الدراسي بعيدا عن سرير المريض). وما رفض البعد النظري والفكري إلا تمجيد للحسي والعملي، فالتحديق هذا لا يخص عين المفكر الذي يبحث عن جوهر الأشياء تحت الظواهر، بل تحديق مادي حسي؛ إنه تحديق ينتقل من جسد إلى جسد، ويتبدى مساره في فضاء حسي. ولهذا فإن الحقيقة بالنسبة للعيادة حقيقة حسية فقط.

وبهذه الخصائص فإن التحديق يشير إلى حقل مفتوح، وإن جوهر نشاطه هو نظام تتابعية القراءة، فهو يسجل ويشكل وحدات كلية؛ كما يؤسس تدريجيا تنظيماته ويغطي عالما هو مسبقا عالم اللغة، وهذا ما يجعله مرتبطا مباشرة بالسمع والقول. ليس غريبا إذن أن يخترع أدوات السمع والنظر والتحليل حتى يحدق ويصغي بفعالية أكثر. بل أصبح ممكنا التحديق في الجثث ومعرفة علاقاتها وأسباب وفاتها، وهكذا تكشفت أسرار الموت نفسه من خلال التحديق الجسدي. على أن النتيجة الأبعد تمحورت حول تطويع الجسد ونزع قدسيته، وأصبح «مادة» يمكن التحكم بها وتطهيرها. ومن هذا

التطهير الجسدي الفردي، فإن الخطوة قريبة جدا إلى تطهير المجتمع سواء من الأمراض أو من الأوبئة الاجتماعية الأخرى من خلال أنظمة التحديق الرسمي وتطويع الأجساد البشرية.

ولم يستحوذ على فوكو في كتابه **أدب وعاقب** شيء مثلما استحوذ عليه مفهوم جيرمي بينثام لمشروع «معمار السجن» الذي نادى بإنشائه؛ فهذا الأخير تبنى الدعوة إلى بناء سجن أطلق على معماره «التحديق المحيط» (Panopticon)، أي النظرة التي ترى الأشياء جميعا في كل لحظة. ومن خلال التفاصيل المعمارية لهذا السجن يستطيع المراقب في برج المراقبة أن يرى جميع المساجين معا كما يستطيع مراقبة كل فرد على حدة. فالسجين دائما تحت حدقة العين، لكنه لا يستطيع رؤية المراقب، وبهذا فإن هذا التحديق تحديق أحادي الاتجاه. ومن خصائص هذا التحديق المحيط أن الرقابة تتحول إلى رقابة ذاتية داخلية، أي أن المرء يبدأ ذاتيا بمراقبة نفسه لأنه يعلم أن المراقب يستطيع رؤيته، لكنه لا يعلم ما إذا كان يرمقه في تلك اللحظة بالذات. وبذلك فإن هذا النوع من التحديق لا يحكم وحسب سلوك السجناء بل إنه يحكم نظرة الفرد إلى ذاته، وكلما أصبح الجسد أكثر عرضة للعين، أصبح أكثر طواعية وانضباطا. ولا شك أن مفهوم الرقابة الذاتية جزء من بنية الدول الحديثة حتى تستطيع فرض سلطتها وهيمنتها على المجتمع، كما تنبأ بذلك أيضا جورج أرويل في روايته **1984**.

ومع أن فوكو كتب قبل الثورة الإلكترونية وثورة المعلومات، إلا أن مفهومه للتحديق كان استشرافا لما ستفرضة التقنية الجديدة من واقع، ليس فقط من حيث السيطرة والخضوع بل أيضا من حيث ذوبان الإنسان وتشظيه . فهذه التقنية وما تركز عليه من تحديق جعلت إنسان الفضائيات، كما يذهب بودريار، ينقطع عن محيطه، متحررا من ثقله وكثافته ليحلق في مدار ذاتي الحركة الأبدية، كما جعلته إنسانا آليا دون وعي من خلال «خلاعة» مشبعة بالرؤية، أي من خلال «رؤية» أكثر من الرؤية نفسها، وهي «فجاجة ما لم يعد محتفظا بأي سر، أو وقاحة ما يتحلل تماما في المعلوماتية والاتصالية.»

ويشترك معه ليوتار في ذلك ليقرر أن التقنية الحديثة قد استبعدت الفضاء الذي يعزل فردا عن آخر، أي استبعدت مشهد وفضاء تبادل النظر، لأن آلية الفضاء اليوم جعلت مشهد الاتصال مشهدا مشحونا بالمعلومات فوق المرئية دون جماعة أو مجتمع. لقد أصبح الإنسان الآلي اليوم ليس سوى مستهلك مشاهد. إن الأقمار الاصطناعية الرقابية المحيطة بصريا بأطراف الكون قد قضت على التحديق الأوديبي التقليدي

وبذلك قضت على أثر «**الآخر**» الذي كان مهاد تكوين «الأنا» فتحول الكون إلى شفافية مطلقة دون كثافة من شأنها أن تعكس الصورة أو النظر.

○ ○ ○

التحديق والشاشة

(The Gaze/film)

أخذت مفردة التحديق منذ سبعينيات القرن المنصرم وضعا خاصا كمصطلح يعالج تبادل النظر في عالم السينما والفيلم؛ ورغم تحفظ الكثيرين على سوء انتحال المفردة وانحراف تبيئتها في عالم المرئي السينمائي، إلا أن المصطلح يحتفظ بكثير من سمات التحديق في طرح لاكان النفسي وطرح فوكو الاجتماعي السياسي. فمنذ أوائل عقد السبعينيات الميلادية تبنى منظرو السينما الفرنسيون والانجليز والأمريكيون وجهة النظر النفسية في مقاربتهم خصائص البنية السينمائية في الأفلام، خاصة في علاقة المشاهد بالشاشة، سواء كانت شاشة المسرح السينمائي أو شاشة التلفزة، كما أفاضوا في مقاربة العلاقات الداخلية النصية التي تركز على تبادل النظر والتحديق. وبما أن «التحديق» ينبع من أطروحة فرويد حول اللبيدو وأطروحة لاكان حول **مرحلة المرآة**، فإن المنظرين السينمائيين حاولوا تفسير الفعالية السينمائية على مستوى اللاوعي لأنهم رأوا شبها كبيرا بين آليات وحركات السينما وبين آليات اللاوعي وفعالياته.

فالمشاهد في السينما يجلس في بيئة مظلمة، مدفوعا برغبة التحديق في الشاشة، ويتلقى متعة مرئية مما يشاهد؛ وشأن الوضع في **مرحلة المرآة**، فإن جزءا من تلك المتعة يأتي من التماهي النرجسي الذي يحسه المشاهد مع الممثل. كما أن المشاهد يعيش وهم التحكم بالصورة التي يشاهدها تماما مثل الرقيب الذي يحكم بالنظر أولئك الواقعين بحت رقابته، أو مثل الطفل في **مرحلة المرآة** حيث يستمتع برؤية خياله والتحكم فيه. بل إن الوضع كاملا في السينما يوحي بأن المشاهد هو المتحكم في كل شيء: فالمحدق هو الذات الفاعلة؛ ثم إن وضع جهاز الإرسال خلف رأس المشاهد يوحي بأن الصور المعروضة ليست فقط نابعة من المشاهد نفسه بل هي أيضا تهيؤاته وخيالاته معروضة أمامه.

ولا شك أن العناية بالعين وتحديقها جعلتها مشهدا خصبا للبحث والتمحيص، ليس فقط في السينما والتلفزة، وإنما أيضا ضمن التصوير الفوتوغرافي والرسم والنصوص المكتوبة. كما أن نظرية السينما بهذا الخصوص لا تقوم وحسب على

معطيات علم النفس والطرح التأديبي، بل مضت إلى تحديد أنواع التحديق وقوالبه، وكذلك رسم أبعاده الاجتماعية ورصد شفراته. ومن أشهر أنواع التحديق: تحديق المشاهد، والتحديق النصي الداخلي (تحديق شخصية في شخصية أو مادة داخل النص)، التحديق النصي الخارجي (تحديق شخصية نصية في المشاهد)، تحديق عين الكاميرا (وهي نفسها نظرة المخرج أو المصور).

إضافة إلى هذه الأنواع الرئيسة، هناك أنواع فرعية مثل التحديق العفوي النابع من مشاهد يرى المحدق الرئيسي أثناء عملية تحديق الأخير؛ النظرة الخجولة (أي نظرة من يتحاشى التحديق فيمن ينظر إليه)؛ تحديق الجمهور النصي (كما في بعض البرامج التي لها جمهورها ضمن البرنامج)؛ التحديق التحريري (أي العملية المؤسساتية الكاملة التي من خلالها تحضى صورة أو جزء من صورة بالعناية والتركيز). وقد أفادت مقاربة التحديق من تحليلها الشفرات الاجتماعية والثقافية التي تحكم النظر عموما؛ إذ إن عملية النظر محكومة بمعايير طبقية وثقافية تتحكم بطول فترة التحديق ونوعها، ولذلك ترى أحيانا مصطلحات مثل «التحديق الكولونيالي» و«التحديق السياحي»، ونظرة الغضب، والتودد، وغيرها.

○ ○ ○

التحديق ورواد الشاشة

(The Gaze and Film Spectatorship)

يجمع منظرو صناعة الأفلام السينمائية، خاصة أتباع **النقد النسوي**، على أن الأفلام أداة «التحديق الذكوري» لأن الفيلم ينزع إلى إنتاج العروض الأنثوية، والحياة السعيدة والخيال الجنسي من منظور الرجل. هذا التوجه النقدي هو أطروحة لورا مولفي في مقالها «المتعة البصرية والسرد السينمائي» الذي نشرته عام 1975م، وتبعها في ذلك جل منظري السينما فيما بعد. وقد انطلقت مولفي من المعطيات النفسية في طروحات فرويد ولاكان، لتركز على «موقعية» الفرد والذات بوصفها العامل الأساس في بنية الفيلم. كما اعتمدت على فكرة فرويد في أن مراقبة أجساد الآخرين بوصفها مادة للنظر تفرز نوعا من المتعة (الجنسية الطفولية).

ومن خصائص هذا التحديق أنه تحديق شديد الخصوصية (تلصصي)، وبنية دار العرض وخصائصها تحترم هذه الخصوصية: فهي دار مظلمة يسرق فيها المرء النظر دون أن يراه أحد شخصيات الفيلم أو من جمهور المشاهدين الآخرين. بل يبدو أن دار

العرض أقيمت للحفاظ على تحقيق استراق النظر وتجسيد الشخصيات الأنثوية المعروضة بوصفها مادة للتلصص المستمر، كما تدفع قدما بعملية التماهي النرجسية للذات المثالية المعروضة على الشاشة. وقد لاحظت مولفي أن الأشكال السينمائية السائدة تعكس نظرة المجتمع الذكوري للنظرة الممتعة. ففي مثل هذا المجتمع تنقسم «متعة» النظر بين ذكر إيجابي يقوم بعملية التحديق، وبين أنثى سلبية تتحول إلى مادة للنظر. ولا تقتصر هذه الثنائية على شخصيات الفيلم، بل إن الفيلم يفترض أيضا مشاهدا ذكوريا. وهكذا فإن الصناعة السينمائية التقليدية تعرض على مستوى النص والمشاهدين رجالا في موقع التحكم بالأمور، وتعرض نساءا سلبيات كمادة لإشباع رغبة الرجال؛ وكل ما هو مباح للرجل محرم على المرأة. فالمرأة في مثل هذه الأفلام تتشيء في علاقتها بما تسميه مولفي «التحديق الذكوري الحاكم»، لتجعل من المرأة صورة (أو مشهدا) بينما يكون الرجل «صاحب النظر».

ومن هذا الانقسام يتحقق انقسام آخر ضمن النظرة الذكورية؛ فهي إما أن تكون تحديق تلصصي أو تحديق بودي (من البود أو التعزيم، أي أن جزءا ينوب عن الكل). ويرتبط التحديق التلصصي بالسادية، أي أن تتحقق المتعة من تأكيد الخطيئة التي بدورها تفضي إلى الهيمنة والتحكم بالمذنب من خلال العقاب والعفو. أما التحديق البودي التعزيمي فيرتبط بالاستبدال، أي استبدال مادة الرغبة بجزء منها أو تحويل الجزء نفسه إلى مادة للمتعة. وترى مولفي أن النوع الأخير من التحديق يفضي إلى المغالاة في تقييم صورة الأنثى وإلى عبادة نجوم الأفلام الإناث. أما على مستوى المشاهدين، فإن النظارة يتأرجحون بين نوعي التحديق السابقين.

ورغم نجاح طرح مولفي وكثرة أتباعه، إلا أنه تعرض للنقد الحاد أيضا. فقد شكك كثيرون فيما إذا اقتصر التحديق فعلا على الرجل وما إذا احتل الرجل دائما موقع المحدق والمرأة موقع المادة؛ كما أشار آخرون إلى أن مولفي تفترض أن جمهور المشاهدين كلهم رجال وبذلك فشلت في أخذ المشاهدات في الحسبان، إضافة إلى أن نظرتها نظرة «جوهرانية»، أي نظرة تفترض أن ثمة جوهرا يحكم النظر ويحكم **الجنوسة** المذكرة والمؤنثة.

مراجع ومصادر:

Flieger, Jerry Aline. "The Listening Eye: Postmodernism, Paranoia, and the Hypervisible." *Diacritics* 26.1 (1996): 90-107

Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic*. Trans. Alan Sheridan. London: Tavistock Publications, 1973

Foucault, Michel. "Panopticism." In *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. London: Penguin, 1977.

Hayward, S. *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge, 1996.

Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Monaco, J. *How to Read a Film*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

Mulvey, L. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

Todorov, Tzvetan. "The Gaze and the Fray." *New Literary History* 27.1 (1996): 95-106.



التحيز

التحيز أو الانحياز ظاهرة يرى بعض الباحثين المعاصرين أن من الضروري التعرف عليها لفهم الثقافات الإنسانية بشكل عام، وبتحديد أكثر، فهم كيفية تشكل منتجات ثقافة ما، من معرفة وفنون، ومناهج ومفاهيم، وغير ذلك. كما أنها ظاهرة مهمة لفهم كيفية التفاعل بين الثقافات. والمقصود بالتحيز هنا ارتباط الثقافة ومنتجاتها بالخصائص المميزة لتلك الثقافة، وبالظروف الزمانية والمكانية التي حكمت تشكل تلك الثقافة ومنتجاتها في مرحلة معينة. كما أن من المقصود بلوغ التحيز حداً يجعل من الصعب فهم تلك الثقافة دون الوعي بجوانب تحيزها لنفسها ولظروفها المكانية والزمانية، بالإضافة إلى ما يخلقه من عوائق أمام نقل تلك الثقافة ومنتجاتها إلى حيز ثقافي آخر دونما غربلة لبعض السمات الأساسية تخلّصها من ذلك التحيز أو الخصوصية أو تقلل من معدلهما. وكما ورد في الحديث عن التأصيل، تكون الثقافة في حالة تحيزها متأصلة في جذورها بحيث ينبغي إرجاعها إلى تلك الجذور وصولاً إلى فهم وتعامل أفضل مع الثقافة.

وليس الاعتقاد بوجود التحيز الثقافي والمعرفي جديداً بحد ذاته، فقد قال به مفكرون وفلاسفة ونقاد في فترات مختلفة من التاريخ وفي أماكن مختلفة أيضاً. لكن تحوله إلى مفهوم وأداة بحث منهجي كان تطوراً حديثاً نسبياً. فعلى المستوى العربي عقد عام 1992م مؤتمر لدراسة إشكالية التحيز حضره باحثون عرب من مختلف التخصصات وأبرزوا فيه وجوهاً مختلفة من التحيز، كل في مجال تخصصه. غير أن دراسة التحيز، كما سيتضح في بقية هذه المقالة، دراسة حققت قدراً كبيراً من النمو في بعض كتابات المفكرين والباحثين الغربيين.

في التراث العربي الإسلامي تطالعنا مقولات كثيرة تتصل بالتحيز، منها آراء لابن سينا وحازم القرطاجني وأبو سليمان المنطقي وغيرهم. فقد سبق لابن سينا أن وصف

المنطق اليوناني في كتابه منطق المشرقيين بما يدل على وعي قوي بالخصوصية الثقافية لذلك المنطق المشرقي، إذ تحدث عن نقاط قوته وضعفه في موضع المقارنة بالمنطق اليوناني بوصف هذا الأخير بديلاً له. كما عبر عن قناعة مشابهة حازم القرطاجني في حديثه عن مفهوم الشعرية، أو البويطيقا، لدى أرسطو مؤكداً أن ذلك المفهوم يعبر عن خصوصية يونانية ليست بالضرورة مما ينطبق على غير ثقافتهم. كما نجد ما يعبر عن الوعي نفسه، ولكن على نحو أكثر مباشرة، في المناظرة الشهيرة التي جرت في القرن الرابع الهجري، حسبما أورد أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة، بين أبي سعيد السيرافي ومتى ابن يونس القنائي حول المنطق اليوناني، وقول السيرافي أثناءها إنه «إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها، وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، من أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضياً وحكماً لهم وعليهم، ، ما شهد لهم قبلوه، وما أنكره رفضوه؟».

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أي فترة النهوض العربي الحديث، رأى بعض قادة ذلك النهوض، وعلى الأخص جمال الدين الأفغاني، أن العلم الأوروبي الذي كان العالم الإسلامي يريد استعارته من أوروبا متحيز لبيئته، لكونه منغرساً في التربة الأوروبية متخلقاً بخصائص ثقافة أوروبا، وأنه لن يكون من السهل من ثم تبنيه جاهزاً. ورأى رؤية مشابهة محمد عبده، أحد تلامذة الأفغاني، حين أكد ضرورة الإفادة من علوم أوروبا ولكن دون توطيد العلمانية المتصلة بها، لأن الشرائع تتغير بتغير أحوال الأمم، وأنها لابد أن تتصل بمقاييس البلد المطبقة فيه. ولم يختلف عن ذلك الرأي كثيراً بطرس البستاني، أحد الذين أسسوا لنهضة العلوم العربية في العصر الحديث وممن عاصروا الأفغاني، حين دعا إلى تبني العلوم الأوروبية لكن دون تقليد أعمى لأن من الضروري مراعاة الفروق الثقافية والبيئية المختلفة.

أما في العقود الأخيرة من القرن العشرين فقد تطور الوعي بالتحيز في مناطق مختلفة من العالم وترسخ فيها لتتطور من ذلك دراسات تتناوله على المستويات البحثية وتبثه في وسائل مختلفة. وتعد الدراسات الماركسية واليسارية عموماً من أهم بيئات الوعي بالتحيز لاسيما في الغرب. فالنقاد الماركسيون في أوروبا وأمريكا كثيرو الإشارة إلى جوانب من التحيز في الثقافة الرأسمالية انطلاقاً من تحليلهم الطبقي المادي للثقافة وسعيهم لكشف جوانب الاختلاف بين البيئتين الاشتراكية وماعداها، وكذلك ما تنطوي عليه المعرفة من مصالح فئوية وصراعات داخلية. من أمثلة ذلك ما نجده لدى الفرنسي/ الروماني لوسيان غولدمان في نقده لعلم الاجتماع (أنظر: **البنيوية التكوينية**)،

وإدوارد سعيد في حديثه عن «انتقال النظرية»، والناقد الأمريكي فريدريك جيمسون في تحليله للحداثة في الثقافة الغربية. ففي مقالة حول «الحداثة وأنواع الإنتاج» يقول جيمسون إن الحداثة تمثل أيديولوجيا «تفرض حدودها الإدراكية على تفكيرنا الجمالي وذوقنا وما نصدره من أحكام، وبطريقتها الخاصة تعكس نموذجاً مشوهاً تماماً للتاريخ الأدبي . . .»

في المقالة نفسها يشير جيمسون إلى التحيز بوصفه مفهوماً قريباً من مفهوم الكبت الذي تحدث عنه ناقد ماركسي سابق هو جورج لوكاش قاصداً به الرؤية التي تفرضها الرأسمالية على المعرفة فتكبت ما بين فروعها من علاقات. لكن الإشارة الأوضح، حسب تحليل جيمسون، هي إلى ما توصل إليه بعض الباحثين في حقل **التأويل** أو **الهيرمنيوطيقا**، لاسيما الفيلسوف الألماني هانز جورج غادامير في كتابه التأسيسي **الحقيقة والمنهج**. ففي تحليل غادامير نجد مفهوم التحيز (بالألمانية Vorurteil)، الذي يرى جيمسون أن خير وصف له هو الذي يجعله مجموع «العادات الطبقية وأنماط التفكير الأيديولوجية الكامنة في وضعنا الاجتماعي والتاريخي المتحقق.»

الإضافة التي يقدمها غادامير لفهم التحيز مهمة في كونها تلغي الاعتقاد المترسخ منذ عصر التنوير بمقدرة العقل على فهم الظواهر الإنسانية والثقافية من خلال ما يعرف بالمنهج العلمي. فغادامير، شأنه شأن مفكرين من أمثال ميشيل فوكو وتوماس كون، يرى أن الظواهر الإنسانية والثقافية متغيرة والفهم الإنساني لها محكوم بمفاهيم مسبقة تجعله متحيزاً. وهو في هذا السياق يطرح عدداً من المفاهيم التي من شأنها إيضاح محدودة الفهم أو الإدراك وكيفية تجاوز تلك المحدودية أو التقليل منها. ومن أبرز تلك المفاهيم مفهوم «الأفق»، الذي يقصد به أفق الإدراك الفردي أو حدوده، وكيفية «مزج الآفاق» بتجاوز تلك الحدود عند مقابلة أفق مختلف لمتحدث آخر أو لنص أو ظاهرة تاريخية تختلف في أفقها، مما يتطلب تجاوز الفرد لأفقه والالتقاء بالأفق الآخر عند مستوى أعلى من الإدراك.

غير أن غادامير وجيمسون يقفان في تحليلهما للتحيز عند مستوى الثقافة الواحدة، أي ضمن مرجعية الثقافة الغربية، وإن افترض كل منهما أن ما يقولانه عن تلك الثقافة ومن ينتمون إليها، يصدق على كل الثقافات الإنسانية ومختلف الأفراد المنتمين إلى تلك الثقافات. ومع التسليم بوجود الكثير من المشتركات الأساسية، فإن من الواضح أن كلا الباحثين غير معني بالعلاقة بين الثقافات المختلفة، ودور التحيز في تشكيل تلك العلاقات. فأي نوع من التحيز يمكن أن يؤثر على قراءة فرد من ثقافة ما لما يجده في

ثقافة أخرى؟ كيف يفهم العربي الثقافة الفرنسية؟ وكيف تتفاعل النظريات النقدية الغربية مع الثقافة الصينية؟ أي نوع من التحيز يؤثر في تبني مذهب فلسفي أو شكل أدبي عند دخوله في أفق ثقافة أخرى، وضمن إدراك فرد من أفراد تلك الثقافة؟ ومع أن جيمسون يقف عند جانب من هذه المسائل في إحدى دراساته، فإن وقفته نفسها لم تخل من تحيز إزاء الثقافات الأخرى، ومن ثم نقصاً في فهم التحيز الثقافي الذي كان يفترض أن يتناوله، كما بين ذلك الناقد الهندي إعجاز أحمد.

التوجه النقدي الذي يبني عليه إعجاز أحمد ملاحظاته على فريدريك جيمسون هو **الخطاب مابعد الاستعماري** الذي **يعد** من أبرز التوجهات في مسار الكشف عن التحيز. فالفوارق الحضارية والتصورات الماقبلية في قراءة الثقافات الأخرى تعد في طليعة المسائل التي تهم الناقد ما بعد الاستعماري. غير أن للتحيز جوانب أخرى لم يعن بها النقد ما بعد الاستعماري بشكل كاف، إن كان التفت إليها أصلاً. تلك هي الجوانب المتعلقة بالفروق المعرفية في السياقات الحضارية كما تنعكس على العلوم أو حقول المعرفة المختلفة وما فيها من مفاهيم ومناهج. وقد عني بهذه الجوانب بعض الباحثين العرب المعاصرين فتوقفوا عند المشكلات الناجمة عن تبني مناهج ذات فرضيات محددة تعكس خصوصية حضارية أو ظروفا تاريخية معينة وتؤثر بالتالي في نتائج البحث في حقل من الحقول. فدرست على هذا الأساس حقول مثل: الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس والنقد الأدبي والتاريخ والفيزياء والعمارة وعلوم اللغة.

في الفلسفة توقف طه عبدالرحمن عند مفهوم الفلسفة نفسه ضمن تطويره لما أسماه «فقه الفلسفة»، فبين، وهو ينطلق من الأطروحة التي سبق لسليمان المنطقي أن انطلق منها فيما ذكر التوحيدي، خصوصية التفكير الفلسفي اليوناني والمعضلات التي واجهها الفلاسفة المسلمون الأوائل في محاولتهم التوفيق بين الشريعة والفلسفة نتيجة لتجاهلهم طبيعة التفكير الديني من ناحية والفلسفي من ناحية أخرى:

> حيث إن الفلسفة بالاصطلاح المعلوم لم توضع بلسان العرب ابتداء، وإنما نقلت إليه من ألسنة غيره وما زالت تنقل منها، وكل فكر وراءه الترجمة لا يمكن إلا أن يكون فكراً تابعاً لها بوجه من الوجوه، إما صورة أو مضموناً أو مقصداً، بعضاً أو كلاً؛ كما أننا بينا كيف أن هذه التبعية أدت إلى الإضرار بالممارسة الفلسفية من عدة وجوه، أخفها التشويش على معنى التفلسف عند أهلها، وأسوأها حرمان الممارسة من أن تنطلق انطلاقاً يجعل منها ممارسة فكرية مجددة ومستقلة.

ويجد طه عبدالرحمن مثالاً للاتباع الذي اقتضته الترجمة في الكيفية التي تلقى بها العرب المعاصرون مفهومي الاتباع والإبداع، إذ تحول هذان المفهومان إلى عائقين لفهم الموروث الفلسفي الإسلامي العربي. فالإبداع مقترن في الأذهان العربية، نتيجة تبني الفكر الغربي عن طريق الترجمة، بمفهوم الانقطاع الذي يعني هنا، أولاً، الانقطاع عن المنقول الفلسفي، بمعنى مطالبة الفلسفة لكي تكون مبدعة أن تنقطع عما سبقها، وثانياً، الانقطاع عن التراث الديني، بمعنى انقطاع الفلسفة عن المعتقدات الدينية. فنحن إذاً أمام تحيز في الجهاز المفاهيمي نفسه.

ويتبنى عبدالوهاب المسيري، الذي قام بدور ريادي في دراسة ظاهرة التحيز، موقفاً مشابهاً، وإن كان أكثر تركيزاً، إزاء تلك الظاهرة، حين ينظر في العديد من المفاهيم السائدة في التداول اليومي والنشطة في حقول مختلفة مثل: الديمقراطية والعلمانية والعالمية والأيديولوجيا والتنوير والحروب الصليبية وعصر النهضة ومعاداة السامية، إلى غير ذلك، فيجدها تحمل نوعين من التحيز: الأول هو «الناجم عن ارتباط الدال بسياقه الحضاري الذي نشأ فيه ومحدودية حقله الدلالي، ومن ثم قصوره عن الإخبار عن مدلوله، إنْ نُقل إلى سياق حضاري جديد» ويضرب لذلك مثالاً بمفهوم الأسرة الذي يعني في السياق الحضاري العربي تكويناً إنسانيا تراحمياً يجعل الوالدين يهتمان بأبنائهما حتى سن متقدمة، مما يجعل ذلك المفهوم مختلفاً عن مقابله الغربي الذي يكون عادة تعاقدياً تنتهي فيه العلاقة بالأبناء عند سن مبكرة نسبياً. والتحيز هو في استخدام نفس الدال لمدلولين متباينين. ومثل ذلك يمكن أن يقال عن مفاهيم مثل التنوير أو الاستنارة، والتدين وغيرهما.

أما النوع الثاني من التحيز في تحليل المسيري فهو في المركزية التي يتسنمها واضع المصطلح أو المفهوم حين يستورد إلى سياق حضاري مختلف، المركزية التي تجعله يحدد الدلالات التي تضفي عليه احتراماً أو إنجازاً لم يستحقه أو يحققه فعلاً، كما في مصطلح «عصر الاكتشافات» الذي يجعل وصول الغرب إلى ناحية من نواحي الكرة الأرضية اكتشافاً بينما هي معروفة لأهلها وغير أهلها ممن يعرفونها قبل مجيء الغربيين (كما هو الحال مع أمريكا وإفريقيا). وكذلك هو الحال مع مصطلح كـ «الحرب العالمية الأولى» أو «الثانية»، الذي يتبنى - دون مناقشة - فهماً غربياً للعالم يجعل الغرب هو المركز بحيث أنه حين يدخل الغرب، وبالذات أوروبا، في حرب فكأن العالم كله قد دخلها.

مراجع ومصادر:

ابن سينا. **منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق**. القاهرة: المكتبة السلفية، 1338.

التوحيدي، أبو حيان. **الإمتاع والمؤانسة**. ج 1، تحرير أحمد أمين وأحمد زين. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، د. ت.

حوراني، فيليب. **الفكر العربي في عصر النهضة**. بيروت: دار النهار للنشر، 1977.

سعيد، إدوارد. «انتقال النظرية»،

غولدمان، لوسيان. **العلوم الإنسانية والفلسفة**. تر. يوسف الأنطكي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1996.

القرطاجني، حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1986.

عبدالرحمن، طه. **فقه الفلسفة (1) الفلسفة والترجمة**. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995.

المسيري، عبدالوهاب، محرر. **إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد**. ط3، القاهرة: المعهد العالمي للفكر الإسلامي: 1998.

Ahmad, Aijaz. In *Theory: Classes, Nations, Literature*. London & New York, 1992.

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*. New York: Crossroads, 1989.

Jameson, Frederic. "World Literature in the Age of Multiculturalism," *The Current in Criticism: Essays on the Present and Future of Literary Theory*. Ed. Clayton Koelb *et al.* W. Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1986.



التقويض

(Deconstruction)

التقويض هو المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا. وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى «التفكيك»، لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم دريدا، حالها في هذا حال مصطلح التقويض. على أن «التقويض» أقرب من «التفكيك» إلى مفهوم دريدا. فالتقويض على نقصه لا يلتبس بمفهوم رينيه ديكارت وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم. إضافة إلى ذلك، فالتقويض لا يقبل مثل ما يذهب إليه أهل «التفكيك» في مقولة «البناء بعد التفكيك». كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه «صرح» أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى

مع مفهوم دريدا للتقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه.

وعلى الرغم من خصائص التقويض هذه، إلا أن دريدا يصر على عدم ارتباط مشروعه بالهدمية والعدمية، بل يرى قراءته التقويضية عملية إيجابية (على ما تنطوي عليه هذه الإيجابية من مفارقة). والقراءة التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به. تهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح). في مشروع القراءة هذا يقوم التقويض بقلب كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية سواء كان ذلك هو المعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو «العلمية» أو المعرفة أو الهوية أو الوعي أو الذات المتوحدة، باختصار كل الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي. ويمكن القول إن دريدا يسير على أثر كل من نيتشه وهايدغر، لكنه تجاوز ما قد نادوا به حينما وجده لا يختلف عما قالت به الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها.

يرى دريدا أن الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية تتأسس عليها ولا توجد إلا بهذه الثنائية، كثنائية: العقل/ العاطفة، العقل/ الجسد، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة، وما إلى ذلك. وأن هذا الفكر دائما يمنح الامتياز والفوقية للطرف الأول ويلقي بالدونية والثانوية على الطرف الثاني. هذا الانحياز للأول على الثاني هو مايسميه دريدا بـ «التمركز المنطقي» (أي تمركز اللفظ والنطق: أنظر **لوغوس**). ويفيد دريدا من مقولات الخطاب الألسني خاصة ما توصل إليه فرديناند دي سوسير. فهذا الأخير قد توصل إلى نتيجة حاسمة حين بنى المعرفة اللغوية على «الاختلاف». فمعرفة الكلمة وما تعني ليست سمة قارة فيها، بل الكلمة تعني وتقبل الإدراك لأنها تختلف عما سواها، وما المعنى إلا نتيجة بناء كلمات على نحو معين وتحت شرط علاقات تقوم بينها تخضع لقوانين وقواعد ثابتة. فمن الوجهة اللغوية لا امتياز لأية كلمة على أخرى ولا لحرف على آخر؛ وكذلك لا أسبقية للمعنى على تركيب الجملة، وإنما هو نتيجة ناجمة عن اكتمال البناء النحوي. إن الأسبقية أو الامتياز الذي يضفيه الفكر الغربي على المعنى هو ما يسميه دريدا التمركز المنطقي: أي أن المعنى وظيفة المتحدث وسابق على اللغة التي هي مجرد وسيلة ناقلة له من موقع «أصلي» إلى محطة أخرى. ومن أسبقية المعنى تتحدد أسبقية القصد والوعي وما إلى

ذلك من سمات هذا المنطق المركزي. من هنا أضفى الفكر الغربي سمة الأولوية والامتياز على «حضور» اللفظة لدى ناطقها وامتاز الصوت على الكتابة والخط الذي يقبل الانعزال والبعد عن مصدره (غياب). لكن دريدا يأتي ليقلب هذه المقولة بالذات. فهو يرى أن الأسبقية، إن كان لا بد منها، هي أسبقية الكتابة على اللفظ، وعلينا أن نعي أن الكتابة عند دريدا لا تعني الكتابة بمفهومها المألوف الذي يرى فيها مجرد تصوير وتمثيل للأصوات المنطوقة، وإنما هي مرادف للاختلاف (أنظر: **الاخت(ت)لاف**). يتتبع دريدا امتياز صوت المتكلم على الكتابة منذ أفلاطون حتى عصرنا هذا ليثبت أن الكتابة كانت دائما تخضع لهيمنة اللفظ مما جعل التمركز المنطقي عنده مرادفا دقيقا للتمركز الصوتي (أنظر: **لوغوس**). ويركز دريدا على هذا الخطاب ليثبت أن المشروع الغربي يتناقض دائما حين يجعل الكتابة مشتقة من اللفظ وتابعة له ومضافة إليه.

يأخذ دريدا مسلمات الفلسفة الغربية ويخضعها لاستجواب دقيق. ففي ما يتعلق بأولوية الصوت وأوليته على الكتابة، يبدأ دريدا بمساءلة الفرق أو الاختلاف بينهما (أي السمة التي يأخذها الفكر الغربي كمسلمة لا يرقى إليها الشك). فلو كان اللفظ سابقا للكتابة ومختلفا عنها (كما يزعم كل من تعامل مع الكتابة كنقيض للفظ مثل أفلاطون وروسو وسوسير) لكان من الصعب (معرفيا) أن تكون الكتابة مجرد تمثيل للأصوات الملفوظة، بل سيتعذر علينا فهم الكتابة بنفس الطريقة التي نفهم بها اللفظ لأنهما سيكونان حتما نظامين مختلفين. وعلى الرغم من أن الفكر الغربي يرى أن الكتابة نظام مختلف عن اللفظ إلا أنه دائما يعود ليمثل للفظ بالكتابة. من هذه المفارقة (التي تتكرر عند عموم فلاسفة الغرب الذين تناولوا اللغة بالدرس) يخلص دريدا إلى أن الكتابة بحرفيتها التمثيلية لا تختلف عن اللفظ، وهذه الحقيقة هي سبب عودة الفكر الغربي إلى الكتابة دائما حتى يستطيع تمثيل اللفظ أو الصوت. هذا بطبيعة الحال لا يعني أن الكتابة الحرفية أهم من اللفظ أو الصوت وإنما يعني أن الكتابة الحرفية واللفظ لا علاقة لهما باللغة، وإنما هما مواد، كما يقول سوسير، تستخدمهما اللغة. واللغة من ثم، مثل المعرفة والفهم، تتأسس أولا وأخيرا على الاختلاف وليست على شيء خارج علاقات الألفاظ بعضها ببعض في نظام نحوي. فما الذي يجعل في هذا النظام تابعا ومتبوعا غير الرغبة في الوصول إلى منشأ أولي يتوحد فيه اللفظ والمعنى؟ يتعذر الرجوع لمثل هذه الحالة الأولية ونحن نستخدم الإشارة التي تعتمد أصلا وأولا على الفصل الحاد بين الإشارة وما تشير إليه! في البدء إذن كان الانفصال والاختلاف ولا

شيء يسبق هذا الاختلاف الوجودي. هذا الاختلاف الأصلي هو أساس اللغة وبدونه لا وجود للغة. دريدا يسمي هذا الاختلاف الأولي «الكتابة الأصل» (Arche writing). وعندما يقارن الكتابة بمفهومها المألوف يجد أنها تجسد الاختلاف أفضل مما يجسده النطق، ولو لم يكن الفكر الغربي منحازا إلى التمركز المنطقي/اللفظي لأدرك تهافت تفضيل الصوت على الكتابة من أفلاطون إلى اليوم.

لم يقتصر مشروع دريدا على قلب علاقة اللفظ بالكتابة بل امتد أيضا إلى قضية الفلسفة والأدب. لقد اعتمدت الفلسفة على مغالطة محيرة حينما جعلت نفسها تمتاز على الأدب باعتمادها على اللغة، زاعمة أن لغتها تتسم بالدقة والرصانة والعلمية بينما اعتمدت لغة الأدب على المجاز. فيقوم دريدا بدراسة الاستعـرة والمجاز في الخطاب الفلسفي الغربي منذ أفلاطون ليثبت أن مثل دعوى الفلسفة هذه تقلب الفلسفة ومزاعمها رأسا على عقب؛ وأن أصل اللغة هو الاستعارة والمجاز، خاصة أن الاختلاف يعزل الدال عن المدلول: فكيف تزعم الفلسفة أن لغتها تستبعد المجاز وأنها توحد بين الدال والمدلول. والفلسفة لا تستطيع إلغاء هذه الحقيقة إلا بتناسي هذا الأصل وتوظيف التناسي نفسه لخدمتها في تأكيد امتيازها على أنها لغة «الحقيقة» بينما الأدب هو لغة الخيال والوهم.

في كل قراءاته النقدية يقوم دريدا بسك مصطلحات يشتقها مما هو قيد الدراسة، ولا يتأتى فهم تقويضيته إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التي بها تعمل داخل النص المدروس، إذ تصبح هي الأساس الذي يقلب ما يصرح به النص. لكنها جميعا تستعصي على الوجود إلا نتيجة تفاعلها داخل نصها، ويعتبر إخراجها من بيئتها ومحاولة فهمها خارج النص الذي استخرجت منه مجرد حركة ميتافيزيقية لا تختلف عن رفع الذات وغيرها من المفاهيم على السلم الطبقي التقييمي. ومن المصطلحات المهمة التي اعتمدها دريدا: **الملحق/الإضافة** (Supplement)، **الانتشار أو التشتيت** (Dissemination)، **الأثر** (Trace)، **الاخـ(ت)ـلاف** (DifferAnce). يطلق دريدا اسم «البنية التحتية» على مثل هذه المصطلحات التي يشتقها من المادة التي يضعها قيد الدرس، وهي تختلف عن مفهوم «البنية التحتية» لدى الماركسية في أوجه عدة أهمها أن مثل هذه المصطلحات لا وجود لها ماديا، بل بالإمكان تطبيقها على المذهب الماركسي وقلب مقولاته رأسا على عقب. فدريدا يرى أن هذه البنية التحتية لا يمكن أبدا أن تشكل حدا ماديا ثالثا، كما أنها لا تتمتع بوجود حقيقي واقعي على عكس البنية التحتية الماركسية التي تجعل من المادية أساسا قارا ليس للبنية التحتية وحسب وإنما

للبنية الفوقية وللتاريخ. بل هي عند دريدا «لا شيء» يؤدي بالتالي إلى التمييز بين مادية أو تقابلية الثنائية: فوقية وتحتية. ولعل أفضل الأمثلة على هذه البنية هي بنية الاختلاف الذي هو بذاته ليس شيئا ماديا يقبل الكنه والإدراك (هو فراغ أو هوة أو صدع) لكنه مع ذلك يبقى أساس الفصل الذي يميز الأشياء عن بعضها فتتم معرفتها ويتم إدراكها، لكن الاختلاف نفسه يستعصي على الفهم والإدراك.

ورغم فعالية التقويض وقدرته على زعزعة المسلمات التقليدية الميتافيزيقية الغربية إلا أنه يصل في النهاية إلى «عماية» محيرة: فدريدا لم يقدم بديلا عن مسلمات الميتافيزيقا الغربية بعد أن قوضها. بل إن البديل نفسه، كما يرى دريدا، سيتسم بسمات الميتافيزيقا لا محالة، ولذلك اكتفى دريدا بممارسة التقويض فقط. كما أشار كثير من النقاد والفلاسفة إلى أن تقويضية دريدا تدين بمنهجيتها ومسلماتها لممارسات التفسير التوراتي اليهودي وأساليبه، وكل ما فعله هو نقل الممارسات التأويلية للنصوص المقدسة اليهودية وتطبيقها على الخطاب الفلسفي. وبذلك فإن دريدا في نقده للميتافيزيقا الغربية التي يرى أنها تتسم بالطلاسم الماورائية، هو نفسه يرسي دعائم طلاسم ماورائية لاهوتية مألوفة. ولقد استحوذ التقويض على اهتمام المشهد الفكري النقدي الأمريكي حتى قيل إنه إنتاج أمريكي بحت، إذ إن شهرة دريدا واستراتيجيته نمت في الجامعات الأمريكية بينما لم تمتلك نفس الأهمية في فرنسا. كما أن كثيرا من الأمريكيين كيفوا تقويضية دريدا حتى تتواءم مع توجهاتهم النقدية والفكرية ضمن خيوط الثقافة الأمريكية العامة، ومنهم على سبيل المثال جوزيف هيللس ميلر وريتشارد راند. كما أن هذا الاستقبال الحافل لم يمر من غير منازعات وتحديات، بل إن التقويض في أمريكا ترعرع وسط معمعة من الاتهامات والاتهامات المضادة. ولعل التقويض (لأنه يتسم بالروح العدائية لكل ما هو مسلم به) ينمو في الأوساط السجالية القتالية. أما قدرة التقويض على زعزعة الخطاب وكشف نقاط ضعفه ومراكز تناقضاته فتكمن في استراتيجية دريدا القرائية المزدوجة التي تفيد من مصطلحاته المختلفة التي يشتقها من المادة المدروسة. وأهم مصطلحاته في هذا المجال: **الأثر**، **والاخـ(ت)ـلاف**، **والتكرارية**. ولعلنا نشير إلى أن القلة النادرة هم الذين اتبعوا منهجية دريدا الصارمة في القراءة بينما هنالك الكثير الذين يدعون اتباعهم لمنهجيته، لكنهم في حقيقة الأمر يمارسون أساليب **النقد الجديد** وآلياته.

○ ○ ○

الأثر الأصل

(Trace)

يرتبط مفهوم الأثر في **التقويض** بمفهوم «الحضور» و«الحضور الذاتي» وينبع منهما في النظرة الماورائية. أما بالنسبة لدريدا فهو يرى في الأثر شيئا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور (لا يمكن أن يقوم أي مفهوم سواء كان الأثر أو الحضور إلا على محو الأثر كما يصفه دريدا). إن المعرفة تقوم كنتيجة للعلاقة البنيوية التي تنجم عن التضاد (الأنا لا تحدد نفسها وانفصالها عن الآخر إلا بمقابلتها له في بنية تجمعهما معا، ولذلك تصبح الأنا وظيفة من وظائف تحديد الآخر وتابعة له، وليست أصلا سابقا). والأثر الأصل هو الإمكانية التكوينية للتلاعب المتبادل بين أطراف التضاد، بين الأنا والآخر؛ باختصار: إن الأثر الأصل هو الإمكانية التكوينية لما يعرف عادة بالاختلاف.

والأثر الأصل هو أدنى أو أصغر مستويات البنية الضرورية لإيجاد أي اختلاف أو تضاد بين المصطلحات أو المفردات، ولإيجاد ما يمكن أن تحل هذه المصطلحات أو المفردات مكانه وتنوب عنه (أي إيجاد أية علاقة مع «الخارج»). وقد عالجت النظرة التقليدية الميتافيزيقية هذا الاختلاف من منظور أحد الضدين حتى يكون المضاد الآخر تابعا ومشتقا وثانويا (وليس أصلا جوهريا وضروريا). وأصبح الضد الذي تتبناه النظرة الميتافيزيقية لا يتأثر بحقيقة أنه هو ذاته لا يظهر ويتأسس إلا في علاقته مع النقيض المنبوذ. في مقابل هذه النظرة الميتافيزيقية يقوم دريدا بقراءة الأثر قراءة تنقض الموقف الميتافيزيقي. فالأثر الأصل يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف التكوينية، وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته. فالمفردة التي تتسم بالامتياز في عملية التضاد البنيوي الاختلافي لا تظهر أبدا بذاتها دون الاختلاف والتضاد، دون بنية العلاقة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها. ونتيجة لذلك فإن الأثر الأصل هو انعكاس على أو انعكاس للشكل الذي سيأخذه المصطلح المميز طالما هو لا يستطيع أن يظهر إلا من خلال بنية ضدية ثنائية. إن الأثر الأصل هو ما يستدعي التأمل في عملية الظهور المرتبطة أبدا بما يبرز للعيان (أو الفكر) في ارتباطه المتأصل مع الآخر الذي ألزمته الميتافيزيقا مكانة الدونية والثانوية والخارجية. دون هذه الثنائية الضدية يتعذر الإدراك وتستحيل المعرفة، ومن غير الأثر الأصل لا وجود أبدا لمثل هذه الثنائية المتضادة، كما لا يمكن أن تظهر مفردة أو مصطلح دون أن ينطوي على بنية ضدية تجعله قابلا للإدراك.

من هنا كان ظهور أو بروز أية مفردة على سلم التمايز والامتياز الطبقي التضادي

هو اعتراف بأن المفردة أو المصطلح لا يمكن أن يكون إلا باختلافه وتميزه عن المفردة أو المصطلح الذي يشكل معه البنية المتضادة (أي من غير أن يدخل في علاقة مع الآخر الند: بضدها تعرف الأشياء). ولهذا فإن هوية المصطلح السائد في الثنائية الضدية تقتضي أن يتأسس دائما على إمكانية الاستنساخ أو مضاعفة الهوية وتكراريتها (أي مرجعية المفردة الأخرى) وإلا لما كانت هنالك إمكانية لدخوله في علاقة ضدية من خلالها يتسنى له أن يكون ما هو. والأثر الأصل هو الذي يحدد عمومية هذا الاختلاف أي هو الاسم الذي يحدد عمومية الإمكانية الضرورية لكل اسم.

ولما كان الأثر (في الفكر الميتافيزيقي) يعتبر ثانويا ومشتقا من أصل ومضادا له، أي مضاد لمفهوم الحضور الكامل، فإن الأثر الذي يسمي «الاختلاف» بينهما كان لابد أن يكون اختلافا قارا في هوية «الحضور الكامل» حتى يتيح لهذا الحضور تميزه كحضور وكمضاد لمفهوم الأثر. وهذا «الاختلاف» القار في العلاقة الضدية الذي يميز الحضور عن الأثر هو ما يسميه دريدا «الأثر الأصل»، أي الأثر الذي يكون الأثر الميتافيزيقي مجرد أثر له وناتج عنه، ومستقر في ذاتية الامتياز الذي يتحلى به الحضور. ولهذا سيكون الأثر الأصل قد شق مسبقا لحظة الحضور الكامل (لحظة كينونتها). والميتافيزيقا في لحظة إبراز «الحضور الكامل» (الحضور الذي يتأسس أصلا على الأثر الأصل) تجعل هذا الحضور مضادا للأثر التقليدي الذي يتناسى الأثر الأصل ويمحوه حتى يتسنى للحضور أن يبرز كحضور كامل في مقابل الأثر التقليدي. وما يسمح الأثر الأصل بظهوره في علاقة اختلاف من القيم والمفاهيم والوحدات هو انمحاء القيم والمفاهيم والوحدات، انمحاؤها في شكل تفاضل القيمة وفي شكل غياب تلك القيمة. والغياب هذا هو التمثيل الوحيد الممكن للأثر الأصل ضمن بيئة المظاهر. والأثر، حقيقة، يتكون كنتيجة (كأثر) لإمكانية واحتمالية مثل هذا الانمحاء: «إن الأثر هو ممحاة الذاتية، ممحاة حضور المرء ذاته، ويتكون [الأثر] بالاعتماد على تهديد أو وجل اختفائه المؤكد لا محالة».

فالأثر يتأسس على إمكانية واحتمالية المحو. واحتمالية الانمحاء هذه تظهر نفسها في محو الأثر لكل ما يمكن أن يسهم الأثر في حضوره على الرغم من أن هذا الأخير يعزز وجود الأثر. ولذلك فإن تتبع (مسار) الأثر يطابق تماما هذا الانمحاء، إذ أن محو الأثر لنفسه يتم من خلال محوه لما يمكن أن يعزز وجوده، ولذلك يتأسس الأثر نفسه على أنه علاقة بأثر آخر (والعلاقة من بعد هي علاقة محو تتعلق أصلا بأثر: أي أن المحصلة النهائية في حالة بحثنا عن كيان معين كالذات مثلا ستكون لا محالة «هوة»

سحيقة لا قرار لها). وعليه فإن الأثر لابد له أن يطبع نفسه بالإحالة على الآخر، على أثر آخر، يطبع نفسه بالنسيان والتخلي عن مكانه، ولذلك فان طاقته الإنتاجية تقف في علاقة ضرورية مع طاقة ممحاته. ثم إن عملية تتبع الأثر وعملية الانمحاء ليست هي علاقة شيء داخلي بشيء خارجي، وإنما هي على وجه الدقة علاقة بالآخرية التي بها توسم هوية الأثر الذاتية وحضوره الذاتي. ولذلك يكون الأثر قد انمحى بسبب هذه التحويلة عبر الآخر. وكذلك (نتيجة لهذا الاتحاد بين التتبع الأثري والانمحاء) فإن الأثر الأصل لا يمكن أبدا أن يظهر بذاته خارج الاختلافات التي يهيئ الأثر نفسه ظهورها، والتي تؤدي هي إلى اختفائه. فالأثر يختفي حال ظهوره. وفي حقيقة الأمر، إذا كان الأثر هو علاقة مع الآخر أثناء عملية المحو الذاتي فقط، فليس للأثر ما يمكن أن يظهر بذاته.

وهكذا يستحيل التساؤل عن «ماهية» الأثر لأن مثل هذا التساؤل يوحي بماهية قابلة للظهور والحضور. كيف إذن للأثر الأصل أن يؤسس الاختلاف عموما؟ بما أن الأثر الأصل هو أدنى متطلبات البنية لأي اختلاف (أي أقل متطلبات التضاد الذي يسمح بالمعرفة)، فهو لذلك أول المحددات بين المفردات أو المصطلحات أو الكينونات. وإذا استحضرنا الاتحاد بين عملية طبع الأثر أو تتبعه وبين عملية المحو، فيمكن عليه أن نؤسس عملية «البنية المرجعية»: بنية الإحالة والإرجاع. فالأثر الأصل هو البنية الأدنى والأصغر لمرجعية عامة (ويجب فهم المرجعية بأوسع مفاهيم الإحالة والإرجاع وأنها تلمح أو تشير إلى شيء آخر). فالأثر الأصل هو البنية الأصغر للمرجعية، لأنه يؤسس الاختلاف التكويني. والأثر الأصل يصف قاعدة المرجعية عموما (المرجعية: الإحالة والإرجاع)، مرجعية الذات، على أنها لابد أن تتم من خلال تحويلة عبر الآخر (أي مرور الذات عبر الآخر حتى يتم إدراكها ومعرفتها)، وهكذا تفترض بنية المرجعية مسبقا انمحاء الذات.

وهكذا فإن الأثر الأصل يوحد في آن حركة مزدوجة: حركة المرجعية (سواء كانت مرجعية إلى الذات أو إلى الآخر) وحركة انحراف الذات وتحويلتها عبر الآخر. إن الأثر لابد أن يفهم على أنه «ثنية» الانعكاس أو الانكسار الراجع وغير القابل للاختزال، على أنه أقل وحدة اختلاف (الذات) ضمن الهوية (الذاتية)، «الثنية» التي تجعل الانعكاس يتحقق أو «يعود» إلى مصدره حتى تدرك الذات «ذاتها». وبدون وحدة البنية هذه لا يمكن، أبدا، أن تتحقق الذاتية والحضور الذاتي من خلال تحويلة الذات (كآخر) نحو الذات. من الواضح إذن أن الأثر (في تهيئته للذاتية والحضور) هو أيضا ما

يمنع الذات أبدا من أن تصبح ذاتا أهم أو ذاتا «أصل»، لأن العلاقة بالآخر هي أقدم من الذاتية ، بل إن هذه العلاقة هي أساس الذاتية. ومع عمومية بنية المرجعية هذه (عمومية الأثر الأصل) تصبح هذه البنية هي الحد الذي يمنع تطابق المرجع مع ما يرجع إليه تطابقا تاما. وبهذه القدرة كبنية مرجعية عامة يكون الأثر الأصل هو بنية امتصاص الذات لعلامة الآخر، وهو امتصاص يعطي الذات هويتها (أو كينونتها) فقط إذا كان الفاصل الذي يكونها يقوم بشقها في الوقت نفسه. ولذلك لا يمكن أن يكون هنالك «أثر أصل» نقي، بل إن الأثر الأصل هو بنية الفناء والتلوث لأنه ينطوي جوهريا على المحو الذي يقضي عليه في لحظة البروز والحضور. وكما يقول دريدا مشددا: «إن الأثر (النقي) هو الاخـ(ت)ـلاف».

○ ○ ○

الاخـ(ت)ـلاف

(Differ*A*nce)

هذا المفهوم التقويضي [الرسم لكاظم جهاد] يكاد أن يكون أهم المصطلحات التي سكها دريدا على الإطلاق، فقد خصه وحده بمقال طويل يحاول فيه توضيح هذا «اللاشيء» الذي هو أساس كل «شيء»، وبدونه لا وجود ولا معرفة. ومفهوم الاخـ(ت)ـلاف عند دريدا يمتاز بنفس سمات «الأثر الأصل»، إذ يعبر عن حركة بنية اقتصادية ومفاهيمية وشكلية تجمع معا سلسلة من الحركات الدلالية التي ترتبط بأصول المصادر المختلفة لهذا المصطلح. كما أن دريدا لا يجمع هذه المصادر المختلفة ليوحد سلاسلها في وحدة واحدة تتسم بالاختلاف والتعددية، وإنما هو يجمعها على أن هذه المصادر المختلفة والتي تتسم بالاختلاف وتشيعه هي مبدأ الاختلاف ذاته الذي يجمع ويفصل ويتيح فرصة الاختلاف والتعدد. لا يجد المرء صفة ولا مجموعة صفات من شأنها أن تصف هذه «اللاوحدة»، ولعل المفهوم يقترب من الإدراك من خلال عناصره التي جمعها دريدا في كلمة «الاخـ(ت)ـلاف». فهو قد ولد هذا المصطلح من فعلين هما: فعل الإرجاء والتأجيل والانحلال (كأن تحل مجلسا أو اجتماعا)، ثم فعل الاختلاف حسب المفهوم الألسني البنيوي، وهو فعل ينطوي على البعد والافتراق والبين. لكن دريدا في اشتقاقه هذا قد صاغ ما يمكن أن يكون اسم الفاعل بإضافة حرف الألف (A) في اللغة الفرنسية بدلا عن حرف الـ(E) الذي يكتب بها الاختلاف العادي. ومغزى دريدا من هذا هو أن اختلاف الألف عن حرف الـ(E) لا يظهر في

اللفظ الفرنسي وإنما يظهر فقط في الكتابة، وبذلك يؤكد دريدا أهمية الكتابة ووضوحها، وهو بهذا يدحض مقولة غموض الكتابة ويقوض مقولة وضوح اللفظ وحضوره، كما يؤكد أيضا قضية «خطر» الكتابة على النطق إذ إن هذا الخطر يتمثل في ذات حرف الألف اللاتيني: فحرف الألف «A» أشبه ما يكون بقبور الفراعنة وأهراماتهم (والكتابة حسب الأسطورة جاءت منهم).

وبسكه لهذا المصطلح من الفعلين فإن دريدا قد فتح الباب الدلالي لهذا الاسم على معان مختلفة لا تعود جميعها إلى الأصل نفسه ولا يمكن تحديدها. فصياغته على هذا النحو بين الاختلاف والإرجاء جعل من المحال الجزم فيما إذا كانت الكلمة إيجابية أو سلبية. فالمصطلح يجمع معا جميع معاني الاختلاف العادي إضافة إلى كل دلالات فعل التأجيل والإرجاء، ولا يوجد هنالك أي مبرر لمثل هذا الاشتقاق. لكن دريدا يرمي إلى تأكيد العنف اللغوي الذي تقتضيه كل «بنيوية» اقتصادية فعالة. إن عدم ارتباط معاني الاخـ(ت)ـلاف وتوافقها (التباين والإرجاء) هو على وجه التحديد ما يسعى هذا المصطلح لتجسيده وتفسيره. ثم إنه يجمع إضافة إلى الاختلاف والإرجاء ثلاثة مفاهيم متباينة ليكون منها سلسلة من شأنها خلق مجموعة من الاحتمالات المنتظمة وغير القابلة للاختزال، وهي احتمالات تفسير تشتمل بشكل اقتصادي على أنواع من مفاهيم الاختلاف المتميزة التي تتزامن في عملها ضمن الخطاب الفلسفي.

إن الاخـ(ت)ـلاف يربط معا خمسة مفاهيم لا تتمازج أبدا بسبب منظورها وحقل نشأتها ومستوى جدلها، يجمعها كلها في ائتلاف يفسرها جميعا. فالمصطلح، **أولا**، يدل على الحركة (الإيجابية والسلبية) التي تتألف من الإرجاء. والإرجاء ينطوي على معان متعددة منها: التأخير، الإيفاد التمثيلي النيابي، يؤخر (حكما بالإعدام)، الإحالة والإرجاع، تحويلة، تأجيل، الحفظ والادخار. في هذا التوصيف للمصطلح يعتمد دريدا على الفعل اللاتيني للاختلاف، إذ هذا الفعل يحيل إلى الزمن الذي تقتضيه التحويلة والإرجاء والادخار والتأخير. فالتأجيل أو الإرجاء لا يمكن أن يعني إعاقة إمكانية حاضرة أو تأجيل عمل قائم، وإنما هو تأجيل أصلي وليس علاقة بين لحظتين من لحظات الحضور. إن الاخـ(ت)ـلاف هو الزمن، هو أصغر وحدات الإرجاء (أو أقل وحدة نشاط في عملية الإرجاء)، إنه هو أساس الزمن الذي يهب للحاضر وجوده أو حضوره، وكذلك للماضي وللمستقبل. وكمفهوم للزمن فإن الاخـ(ت)ـلاف يشير إلى «ماض مطلق» يكون هو أساس كينونة ما نسميه الماضي والحاضر والمستقبل. هذه هي أيضا سمات «الأثر الأصل»، بل إن دريدا يشير إلى الأثر في تعريفه

للاخـ(ت)ـلاف ويزعم أنه يجعل حركة الدلالة ممكنة بشرط أن يرتبط كل «حاضر» أو ظاهر بشيء آخر غير نفسه ويحتفظ بعلامة عنصر ماض تميز «حضوره»، كما يهيئ نفسه «بتجويف» (أي أثر) محدد يكون علامة علاقته بعنصر المستقبل. إن هذا الأثر (التجويف) لا يرتبط بدرجة أقل بما يسمى المستقبل وبدرجة أكبر بما هو ماض، وإنما هو أثر يؤسس ما يسمى الحاضر في ذات هذه العلاقة التي تربطه بنقيضه أو ما ليس هو ذاته، أو بكل ما ليس هو بشكل مطلق. وبدون هذه العلاقة، لا وجود للحاضر ولا للماضي ولا للمستقبل. فالأثر جزء لا يتجزأ من العلاقة، والعلاقة ذاتها أساس الماضي والحاضر والمستقبل، أساس الزمن ومفهومه.

ونتيجة لهذا العلاقة المنفصمة التي بدونها لا يمكن للحضور أن يتشكل، يكون الحضور دائما متأخرا عن نفسه ويأتي دائما كنتيجة للماضي المطلق الذي يؤسس إمكانية ظهور الحضور. والاخـ(ت)ـلاف كحركة الزمانية هذه يقتضي أن تكون هذه الزمانية خارج مفهوم الزمن، لكنها أيضا هي أساس الزمن وبالتالي على علاقة معه، تحتفظ من خلال هذه العلاقة بعلامة العلاقة في داخلها. لكن كون هذا الماضي الزماني المطلق خارج عن الزمن فإن الاخـ(ت)ـلاف كزمانية يشير أيضا إلى مكانية أو فضائية، مساحة فاصلة، وكذلك يصبح الاخـ(ت)ـلاف هو أيضا أساس المكانية.

ثانيا: إن حركة الاخـ(ت)ـلاف (كمنتج لأشياء مختلفة تتصف بكونها حركة التمايز والتباين) هي الجذر المألوف لكل المفاهيم المتضادة التي تسم كل لغة. ودريدا هنا يعتمد على الفعل اللاتيني الذي يعني (الاختلاف) وبذلك يكون الاخـ(ت)ـلاف هو نفسه سبب التمايز. لكن دريدا لا يقف هنا، بل يحيل أيضا إلى إيحاءات الاختلاف نفسه التي تنجم عن التضاد. بما أن إنتاج هذا التمايز والاختلاف ينجم عن «بينية» مكانية تقابلية بين المتضادات (بينية هي نفسها جاءت نتيجة مكانية المتضادات ورصفها جنبا إلى جنب) فلابد من وجود صدع يفصل بينها اعتمادا على عدم التشابه أو النفور [الحساسية] بين الأقطاب والمصطلحات أو المفاهيم (إن إحدى دلالات الاختلاف هي الجدل أو المنازعة أو اختلاف الرأي). ولهذا فإن الاخـ(ت)ـلاف هنا يتحدد على أنه توزيع مكاني، ولابد له من إبراز المساحة والفسحة التي تفصل المتضادات. إن المكانية، مثلها مثل مفاهيم التقويض الأخرى (الأثر الأصل مثلا)، لا هي زمان ولا هي مكان، لكنها هي التي تعطي المكان إمكانية وجوده. فالاخـ(ت)ـلاف (كموجد للفراغ المكاني بين الضدين) هو افتراض مسبق، وعليه يعتمد وجود الفراغات بين المفاهيم والآراء والمصطلحات وما شابه ذلك. وهنا لا يختلف مفهوم الأثر الأصل

عن مفهوم الاخـ(ت)ـلاف: فالمكانية من منظور الأثر الأصل هي الصدع الذي يحدد الخارجية عموما، الخارجية التي تسمح لأي وجود أن يحتفظ بمكان مفصول ومعزول عن غيره. وبما أن المكانية هي الإمكانية التي يقتضيها أي كائن فإن هذه المكانية لابد أن تكون جوهرية فيه وجزءا من هويته. لكن المكانية تبقى ليست زمانا ولا مكانا، وإنما خارج مطلق يحدد هوية الوجود. ومن هنا يرى دريدا أن أي «خارج» لابد أن يقطن ويحتل الداخلي حتى يتسنى لما هو داخل أن يكون (أو حتى أن يتسنى لأي شيء أن يوجد ويحل في موقع مكاني).

أما من منظور الاخـ(ت)ـلاف، فإن المكانية هي عنف الانفجار والانفصام التي من خلالها يتأتى للمفاهيم والمصطلحات ضمن البينية المتضادة أن تنفصل عن بعضها وتتقابل حتى يتسنى لعملية الدلالة أن تتم. ولذلك فان هذه «المكانية» هي في آن إنتاجية أو محصلة (سلبية وإيجابية معا) الفواصل والقواطع الفراغية التي بدونها لا يمكن أبدا للمفردات والمصطلحات أن تؤدي عملية الدلالة ووظيفتها. أما أهمية الفواصل والقواطع فتكمن في أنها تسمح للعناصر المتضادة الدخول في علاقة معينة دون أن تسمح لها بالتوافق والتطابق التام. إن المكانية تهيئ ظهور المفاهيم، لكن المفاهيم نفسها -- وهي تعتمد في وجودها على المكانية -- لابد أن تكون قد وُسِمَت مسبقا بعلاقتها مع آخرها في مشهد الدلالة الأصلي (الأولي). والمكانية من ثم ليست هي عزل المختلفات والفصل بينها فقط، وإنما هي أيضا عملية العزل ذاتها، هي هذا النشاط الإيجابي أو الفعل الذي يرسي الفواصل بالإضافة إلى الفواصل ذاتها. كما أن ما تفعله بهذه المفاهيم ينطبق أيضا على المكانية نفسها وعلى عمليتها الإيجابية والسلبية. ولذلك فهي مفهوم غير مستقر ولا يقبل التحديد أبدا.

ثالثا: إن الاخـ(ت)ـلاف هو منتج الاختلافات ومنتج عملية إنتاج الاختلافات، أي عملية توليد الاختلافات التي بها تتميز الاختلافات نفسها. فالاخـ(ت)ـلاف هو مصدر الاختلافات اللغوية التي توصل إليها سوسير. وبهذا الربط يكون الاخـ(ت)ـلاف هو مبدأ السميوطيقا والإدراك اللغوي. ولا يجب خلط الاختلافات البنيوية الأفقية مع الاختلافات المنتجة للمفاهيم، فالأولى هي خصائص الإشارات وأنظمة الإشارة التي تهيئ العناصر الأولية للدلالة. وهذا النظام اللغوي يعتمد على إنتاج اختلافات منتظمة، وبذلك فإن أساس هذه الاختلافات هو الاخـ(ت)ـلاف. وعليه فإن الدلالة ونظامها يعتمد أساسا على الاخـ(ت)ـلاف. ومن الواضح أن الاخـ(ت)ـلاف كمبدأ للمخالفة والتباين والتميز يتداخل مع معناه كمفهوم مكاني، بما أن المفاهيم بالضرورة لابد أن

تنطبع داخل الأنظمة والبنى حيث تتم عملية الإحالة والمرجعية إلى المفاهيم الأخرى (تنطبع، كما يقول سوسير، بشكل سلبي، أي بشكل غير متحيز، لأن اللغة تتكون من الاختلافات فقط).

رابعا: إن الاخـ(ت)ـلاف هو إمكانية تسمية وإدراك الاختلاف العيني «الطبيعي»، والاختلاف هو دائما سابق على أي «وجود» طبيعي وخارج عنه حتى يتسنى «للوجود-الكينونة» إمكانية الإدراك والمعرفة، أي حتى يختلف الوجود عن الموجودات. ولهذا فإن الاخـ(ت)ـلاف أقدم وأسبق من الوجود. وهنا يكاد مفهوم الاخـ(ت)ـلاف يتطابق مع مفهوم الأثر الأصل. وهكذا يتكون الاخـ(ت)ـلاف من عدة مفاهيم في آن: الاختلاف كزمانية والاختلاف كمكانية، والاختلاف كنتيجة لانفتاح الصدع السجالي بين الأقطاب المتضادة، والاختلاف كتمييز معرفي، والاختلاف كاختلاف وجودي، الخ. وتبقى القائمة مفتوحة لأن الاخـ(ت)ـلاف أيضا يرجئ إطاره وحدوده (من هنا استطاع بارت أن يقول بـالنص **المقروء** والنص **المكتوب**).

خامسا، ولهذا فإن الاخـ(ت)ـلاف ائتلافية أصل لا تقوم على هرمية تفاضلية، أي أنها لا تفضل التناقض كمبدأ أو صيغة هيمنة على كل الاختلافات، فمثل هذا الطرح سيكون لا محالة نقلة ميتافيزيقية أخرى. ثم إن مثل هذا المبدأ لابد له من اختلاف أقدم يهيئ له إمكانية الهيمنة هذه. إن الاخـ(ت)ـلاف يشجع «تعددية» الاختلاف لا قمعه ومحاصرته في ائتلافية سائدة.

○ ○ ○

الانتشار أو التشتيت

(Dissemination)

الانتشار أو التشتيت هو أحد المصطلحات التي جعل منها دريدا أداة تقويضية، وقد ركز عليه دريدا في تقويضه للفكر الأفلاطوني خاصة فيما يتعلق بمفهوم الكتابة في كتاب أفلاطون **فايدروس** وفيما يتعلق بنظرية المحاكاة في **الجمهورية**. ويأتي هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالي (من سلالة ونسب)، أو كأن يبذر المرء بذورا أو يشتتها وينثرها. كما أن للفظة علاقة وطيدة بالتناسل والنسب. أما كمصطلح فالمفردة تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها. هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه، وإنما يوحي بـ«اللعب الحر» (Free Play) الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث

المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة. ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه: أي فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض انه يعني، وهذه السمة تصف استخدام اللغة عامة.

يركز دريدا على قضية الانتشار هذه في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه، وهو كتاب يضم مقدمة و ثلاث مقالات طويلة تعالج قضية الكتابة تاريخيا منذ أفلاطون حتى سولرز. فيعالج في المقدمة قضية التصدير والتقديم ليجدها قضية انتشرت سلاليا في مقدمة عن المقدمات والتصديرات. أما المقال الأول (بعنوان «صيدلية أفلاطون») فيركز دريدا فيه على «الدواء» (Pharmakon) وانتشار معناه المزدوج إلى الكلمات التي تنتسب إلى نفس الأصل أو التي تجاوره مثل «العقار»، «وترياق الحب»، و«العلاج»، و«السم» وطرائق الطبخ ومكوناته، فينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديد معناه غاية في الصعوبة. فهو يحدث علاقة نسب بين مفردات هذه العائلة، ثم يربط كيفية معالجتها لدى أفلاطون بنفس الكيفية التي عالج بها الكتابة. أما في القسم الثاني (المقامة المزدوجة)، فإن دريدا يعالج قضية المحاكاة والنقد الأدبي وانفصامه عن أو اتصاله بالفلسفة. بينما يركز الجزء الأخير (الذي يحمل عنوان الكتاب نفسه) على قضية المؤلف وكيف ينتشر اسمه في نصه، وهكذا لا يعود اسم المؤلف العلم إلا من خلال مقولة الآخر، ليصبح نتيجة نصوصية وليس «أصلا» فاعلا للنص. ويحاول دريدا في أجزاء الكتاب الثلاثة ومعها المقدمة أن يمارس (لا أن يصف فقط) عملية الانتشار السلالي.

○ ○ ○

التكرارية

(Iterability)

هذا المصطلح التقويضي كان سلاح دريدا ضد فلاسفة اللغة الذين يأخذون بمفهوم «القول الفعل» (Speech act)، خاصة جون سيرل وأوستن. وكان الحوار حول «الإشارة» والدلالة، فقام دريدا بإثبات أن اللغة تقوم في أساسها على قابلية التكرار لا على معنى «القول الفعل» وتفريعاته. فالإشارة التي لا تقبل التكرار ليست إشارة حتى لو لم يفهمها أو ينطق بها سوى متكلم واحد، وبذلك يسقط دريدا شرط الحوار بين اثنين لدى أصحاب نظرية «القول الفعل». أما من حيث أهمية هذا المصطلح في معجم دريدا فلا تقل عن أهمية **«الأثر الأصل»** ولا عن أهمية **الاخـ(ت)ـلاف**.

فالتكرارية (قابلية التكرار والاسترجاع) هي قضية ترتبط بـ«تكرارية أصل» تماما مثل اعتماد الأثر على أثر أصل ومثل اعتماد الاختلاف على اختلاف أصل. والتكرار المألوف هو دائما وأبدا تكرار لوحدة أو لحظة أو حالة سابقة؛ لكن على المرء أن يدرك أن ما هو سابق أيضا يعتمد على إمكانية التكرار، فما لا يقبل التكرار لا يمكن أن يكون. ولذلك فالتكرارية مثلها مثل الاختلاف هي أصل كل ما يقبل الوجود.

والتكرارية الأصل لا تتبع نظام التكرار المألوف نفسه الذي يفترض مسبقا تفرد «اللحظة الأولى» ووحدانيتها وسلامتها. فهي ليست تكرارا ممكن الحدوث فعلا، وإنما يحيل هذا المصطلح إلى «تكرار التكرارية»: أي إلى التكرارية عموما، أو مبدأ التكرارية. وحتى يتجنب دريدا الخلط بين التكرار المألوف وبين مفهوم التكرارية، فإنه يجعل هذا المصطلح شيئا يتعلق بقابلية التكرار والاسترجاع. وكغيره من المصطلحات، فإن هذا المصطلح يتفاعل مع سلسلة من المفاهيم: فهو يفيد من إمكانية التكرار وقابليته، وكذلك من إمكانية الاختلاف والتغيير، بل يكاد يكون اسما آخر **للملحق/الإضافة** بما أن الأخير هو فضاء المضاعفة، والمضاعفة بدورها هي تكرار على كل حال. والتكرارية أيضا تشارك الاخـ(ت)ـلاف بما أنه هو بنية الإرجاء والتأخير، والتكرارية هي نوع من تأخير «الأصل» المكرر والمكرور والابتعاد عنه. ثم إن التكرارية أيضا تتداخل جزئيا مع مفهوم الأثر الأصل بما أنها تسمي العلاقة مع الآخر على أن هذا الآخر وهذه العلاقة تؤسس العلاقة مع الذات. وعلى الرغم من كل هذا التشابه، إلا أن التكرارية تختلف إن قليلا أو كثيرا عن المصطلحات الأخرى، وتؤدي خمس وظائف.

التكرارية كأساس أو أصل التكرار والإعادة: فمثلما هي حال **الملحق/الإضافة**، فإن التكرار يصبح ممكنا فقط إذا كانت هنالك وحدة من شأنها أن تكون في آن مشابهة ومختلفة حتى تحتل مكان وحدة أخرى وأن تملأ فراغا أو نقصا نشأ نتيجة غيابها عما تأتي لإكماله أو سد غيابه. ففي تلك اللحظة تكون الوحدة الإضافية هي تكرير للوحدة الغائبة ونائبة عنها كما تكون في الوقت نفسه هي وحدة مغايرة ومختلفة عما تنوب عنه، وتؤدي إلى إحداث تغيير في كل ما جاءت لتحل محله. وكذلك هي التكرارية، إذ تعتمد على البنية المحتملة أو الممكنة لغياب ما سوف يتم تكراره. فلو أن الوحدة التي ستقتضي عملية التكرار كانت كاملة الحضور وحاضرة لنفسها، لو لم تكن مشروخة أصلا (لو لم تكن هذه هي سمتها ضرورة) لما أمكن وقوع التكرار أبدا. إن الغياب هذا ليس غيابا عارضا مفاجئا، وإنما هو غياب أساسي جوهري، بل هو إمكانية الغياب

عموما. إنه الغياب الذي يصدع ويشق أي حضور مهما كان. وهذه الاحتمالية النظامية تهيئ إمكانية التكرار الواقعية، حتى لو لم تتكرر إلا مرة واحدة. واحتمالية الغياب هذه، مثلها في ذلك مثل الأثر، لابد أن تسكن جوهر الوحدة، ولذلك هي احتمالية تشق هوية كل وحدة قبل ظهورها. فاحتمالية الغياب إذن هي أساس احتمالية التكرار ومبرره. ولابد أن تنطوي كل وحدة مهما كانت على هذا الغياب حتى يتأتى لها إمكانية التكرار.

والتكرارية من ثم هي أيضا شرط إمكانية إعادة الإنتاج والتمثيل والاقتباس، وعليه فإن بداية كل شيء هي إمكانية إعادة عن إعادة، أو تمثيل (صورة عن أصل هو مسبقا صورة)، أو اقتطاف من اقتطاف. هذه الإمكانية لابد أن تتسم بها جوهريا كل المفاهيم والقضايا، وحدة كانت أو إشارة أو علاقة.

التكرارية كأساس أو أصل المثالية والهوية: لا يمكن أن يتم تحديد ومعرفة الشيء نفسه ما لم يحتفظ لنفسه ببقية تشبهه من الآخر الذي يرتبط معه في بنية ضدية، ولما كانت التكرارية هي هذه العلاقة الصغرى للمشابهة، فإن الشيء نفسه (الهوية) لابد أن يقبل التكرار والمعرفة على الرغم من التغير الذي يحدثه التكرار. ولذلك لابد أن تكون التكرارية هي أساس الهوية والمثالية. إن التكرار يعتمد على إدراك علامات المشابهة بين الهوية وآخرها، لكن هذه العلامات نفسها تعتمد في هويتها على قابليتها للاستنساخ والتكرار. فالهوية القابلة للتكرار هي الهوية المثالية التي لا تعتمد على سياق ولا على أحداث حقيقية متعددة، وأهمها طبعا هي «الحقيقة» التي تتطابق مع نفسها، دائما هي هي، بسيطة، غير معقدة، ولا تقبل التجزئة ولا الاختلاف ولا التعدد. فالحقيقة هي التي تقبل التكرار كما هي. وهكذا بدون التكرار لا وجود للحقيقة. لكن سمات التكرارية التي تفصل وتشق وتضاعف، لابد أن تجعل من هذه الهوية (الحقيقة) شيئا منقسما ومنشقا (هوية منفصمة) حتى يتسنى لها على الأقل قبول وقابلية التكرار. إن الهوية التي تطبع نفسها مسبقا بإمكانية اللاهوية هي فقط التي تقبل التكرار. وكذلك هي المثالية التي يشقها التكرار، هي مثالية مصدوعة، مثالية محدودة بما أن التكرارية هي تقويض ذات الهوية التي لا تتأسس إلا على التكرارية.

التكرارية كأساس أو أصل التغيير: كنتيجة للاختلاف المطبوع في كل وحدة مثالية والذي يؤسس احتمالية التكرار، فإن تلك الوحدة هي دائما وأبدا شيء آخر غير ما تهدف أو تسعى لأن تكون. إن التكرارية تنطوي على نوع من الإزاحة خاصة أن التكرار

يعني الانتقال مكانيا وزمانيا، وكذلك يعني الابتعاد عما يقوم بتكراره. ولذلك فإن إمكانية الإزاحة من خلال التكرار تقتضي أن يقوم التكرار بعملية تغيير، بإحداث شيء جديد يختلف عما قام التكرار بتكريره. ولذلك فإن التكرارية هي أيضا عملية تغيير أساسها التكرار.

التكرارية كمضاعفة واستنساخ: بما أن التكرارية هي الوحدة الصغرى لهوية ما هو مكرر، وما هو مكرر هو شيء صدعته احتمالية التكرار، فإن التكرارية إذن هي إمكانية المضاعفة الذاتية (التضاعف والتكاثر الذاتي)، احتمالية الازدواج المتكرر، احتمالية المجاز- أي احتمالية التحول المبدئي الذي به يتم للشيء (دائما ومسبقا) أن ينتقل ضمن تضاعفه الذاتي. فالتكرارية هي التضاعف أو التضاعف المكرر (المتكرر) الذي يضاعف اللحظة الأولى (قبل أن تكون) ليتسنى لها أن تكون تكرارا لنفسها ومشابهة لذاتها وفي الوقت نفسه تكون وحدة مختلفة. إن التكرارية هي مضاعفة مكررة تكون ضمنها الوحدة المكررة في آن هي نفسها معزولة مسبقا عن نفسها، أي أنها مزدوجة في ذاتها منذ اللحظة الأولى.

التكرارية كإمكانية محو الأثر: إن الانمحاء الأصل هو سمة جوهرية من سمات الأثر، وأن مثل هذا الانمحاء هو أيضا علامة أساسية من علامات التكرارية.

○ ○ ○

الملحق/الإضافة

(Supplement)

أخذ دريدا هذا المصطلح من جان-جاك روسو حينما تناوله دريدا بالدرس والتحليل في أول مؤلفاته التي شرح فيها مفاهيم «الكتابة» و«الاختـ(ت)ـلاف» و«الأثر»: أي كتاب دريدا الموسوم **في النحوية** (*Of Grammatology*). ففي هذا الكتاب يرى دريدا أن روسو لا يختلف أبدا عن التفكير الغربي الميتافيزيقي حينما جعل الكتابة تابعة للفظ وعرفها على أنها مجرد إضافة وملحق على اللفظ وتابع له ومشتق منه مهمته خدمة الصوت فقط. أما اللفظ، من وجهة نظر روسو، فهو حالة الوفرة الأولى، الحالة الطبيعية التي تسبق الكتابة زمانيا ومكانيا فتكون أصل الكتابة التي تصبح بدورها مجرد تصوير لهذا الأصل. حالة اللفظ هذه هي الحالة الطبيعية التي اتسمت بالحضور (حضور المتكلم والمخاطب والمعنى)، ثم تعقدت الأمور وظهرت الثقافة التي تجنت

على الطبيعة ومميزاتها، لتبرز من ثم الثنائية العدائية بين الطبيعة والثقافة /Nature) (culture. وبذلك ظهرت الكتابة بكل ميزاتها التي تناقض ميزات النطق، ظهرت لتؤكد الغياب (غياب المتكلم والمخاطب وبعد المعنى المستقر في وعي المتكلم الغائب). وأصبحت الكتابة ممثلة للنطق ونائبة عنه في غيابه، ولذلك فهي إضافة ثانوية على حالة الطبيعة. الأهم من ذلك هو أن الثقافة (التي استحدثت كنائب عن الطبيعة وثانوي عليها) أصبحت تهدد حالة الطبيعة وحالة حضورها، ولذلك سمى روسو الكتابة بالملحق/الإضافة الخطيرة.

إن روسو في معالجته للكتابة والثقافة على هذا النحو، وجعلهما إضافيين ثانويين على النطق والطبيعة، لاشك انه يجسد مقولات الفكر الغربي، ولا يختلف عن أفلاطون الذي يرى في الكتابة خطرا محدقا يهدد الذاكرة والمعرفة والعلم التي تضمنها حالة الحضور (حالة النطق الطبيعية). فالكتابة عند أفلاطون لا تنبع من ذات حاضرة لذاتها وللمتلقي (التلميذ) الذي يقوم المعلم (أفلاطون) بغرس وبذر المعرفة في (روحه) في حالة حضور تام. ولذلك فالكتابة عند أفلاطون هي نقيض الحضور، وهي (هجين) لا يعرف أباه ويدعي المعرفة دون أن يكون له نسب معروف ومتسلسل كفرع عن أصل. هكذا هي حال الكتابة عبر تاريخها، وبهذا الأسلوب تعاملت معها الفلسفة الغربية.

يأتي دريدا ليجد أن أفلاطون وروسو قد وصفا النطق (حالة الحضور أو الطبيعة) باستعارات كتابية، ورغم كل العيوب التي تتسم بها الكتابة، يجدهما قد استخدما الكتابة نفسها في هجومهما عليها كي يبعدوها ويتخلصا من خطرها. ولا يقتصر تناقض الفكر الغربي في معاملته للكتابة على هذه الحال، بل إن دريدا عندما يناقش أسس هذا العداء المتمثل في اختلاف اللفظ عن الكتابة يجد أنهما يجسدان النظام نفسه. على أن أهم نقلة يقوم بها دريدا هي قلب المقولة التي يدعيها روسو للطبيعة. كيف يعرف روسو الطبيعة دون أن يجعلها ضدا لشيء غير طبيعي؟ هل معرفة الطبيعة ممكنة دون قيام ثنائية ضدية بينها وبين الثقافة؟ لا يمكن معرفة الطبيعة ذاتها دون تمييزها وتميزها عن الثقافة وقيام علاقة بنيوية بين الاثنين، ومن ثم تحتفظ الطبيعة نفسها بأثر الثقافة كمميز للطبيعة. ولذلك ستكون الثقافة هي الأساس الذي تقوم عليه الطبيعة، وحسب المنطق الذي يتبعه روسو نفسه فإن ما هو سبب هذه المعرفة لابد أن يكون سابقا لما هو نتيجة، وتكون الثقافة أسبق من الطبيعة وتكون الكتابة (أو ميزاتها) هي أصل النطق إن صح منطق التمركز اللفظي. لذلك كان لابد لروسو أن يصف الكتابة بالإضافة

الخطرة لأن الإضافة لا تعني التبعية المحايدة أو المجردة التي لا تؤثر على ما تتبعه أو تضاف إليه. فوجود الإضافة أو الإلحاق يقتضي تميز الأصل الأولي بذاته عن كل ما يمكن إضافته إليه. لكن حسب منطق روسو يبدو أن تحقيق التميز والتفرد الأولي لا يتم إلا إذا كان المضاف أو الملحق هو أساس مثل هذا التميز، إذ يتعذر إدراك أحد طرفي بنية الطبيعة والثقافة ما لم تقم بينهما علاقة بنيوية تجعل من أي منهما أساس معرفة الآخر. ولهذا فالمضاف أو الملحق لابد أن يكون سمة أساسية في هوية الأصل والوسيلة الوحيدة التي من خلالها يتأتى للأصل أن يتحدد ويتميز عن غيره. هذا هو وجه الخطر الذي صرح به روسو دون أن يقوله أو ينتبه إليه. الكتابة خطر على اللفظ ليس لأن اللفظ أساس والكتابة صورة تابعة، بل لأن الكتابة تهديد مستقر داخل اللفظ (إذا أخذنا بالحسبان مفهوم الكتابة على أنها الاختلاف وليس التصوير المألوف). فاللفظ والتصوير الكتابي يعتمدان على هذا الاختلاف وليس على أولية أو أسبقية تاريخية (الطفل يتعلم اللفظ أولا ثم يتعلم الكتابة بمفهومها «المبتذل»). وإذا اختلط اللفظ والكتابة وهددت الثانية الأول، فإن سمة التهديد هذه تنطبق على كل مفهوم من مفاهيم روسو بما في ذلك الطبيعة ذاتها. هذا ما تقتضيه حالة الملحق/الإضافة.

فإذا كانت الطبيعة تعتمد على الملحق/الإضافة حتى تعرف نفسها، لابد أن يكون الملحق/الإضافة موجودا مسبقا في الطبيعة كأثر يحقق لها التميز والإدراك. وإذا كان الملحق/الإضافة شيئا زائدا على حالة وفرة مستغنية بذاتها، ثم أصبح شيئا أساسيا تستدعيه ضرورة تميز هذه الوفرة الطبيعية عما هو غير طبيعي، ويضاف عليها كمادة خارجية غير ضرورية، لابد أن تكون حالة الوفرة الطبيعية هذه تعاني من حالة نقص (أو حالة ثقافة) تتعرض لها الطبيعة باستمرار (أو تعاني منها أصلا). لكن روسو (والخطاب الغربي عموما) يزعم أن الثقافة (الكتابة) هي حالة نقص، وهي تابعة للطبيعة، وخارجة عنها جوهريا، ولا مبرر لوجودها سوى حالة التطور وظهور المجتمع. يقول دريدا في المقابل، إن الملحق لابد أن يشبه ويختلف في آن عما يلحق به أو عليه، ولابد أن تستدعيه حالة نقص جوهري في ما أضيف الملحق إليه، ويكون كذلك زيادة على الأصل. فإذا عرف روسو الطبيعة على أنها حالة وفرة أو كمال قار، فلابد أن تكون هذه الطبيعة مستغنية بنفسها أو أن لا تكون طبيعة ولا حالة وفرة وإنما هي إنتاج ثقافي يقوم على تمايزه عن غيره، وهكذا تكون أسبقية الطبيعة وامتيازها على الكتابة هي مجرد رغبة وحنين إلى أصل أولي غير موجود، ولا يتأتى له الوجود إلا باختلافه عما سواه. هنا، واعتمادا على أسبقية الاختلاف يذوب امتياز الأولية وفوقيتها.

مراجع ومصادر:

البازعي، سعد. «محور التقويض أم تقويض المحور.» **النص الجديد**، ع. 5 (1996م)، ص ص: 184-190.

بنعبدالعالي، عبدالسلام. «الترجمة والاختلاف.» **علامات في النقد الأدبي**. مج.2، ع.5، (سبتمبر 1992م): 27-34.

بن عرفة، عبدالعزيز. **الدال والاستبدال**. الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، 1993م.

دريدا، جاك. **الكتابة والاختلاف**. ترجمة كاظم جهاد. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 1988م.

دريدا، جاك. **مواقع: حوارت**. ترجمة وتعليق فريد الزاهي. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، ط 1، 1992م.

الرويلي، ميجان. **قضايا نقدية مابعد بنيوية: سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف**. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، 1996م.

الرويلي، ميجان. «التقويضية.» **النص الجديد**، ع. 5 (1996م)، ص ص: 191-230.

كوفمان، سارة وروجي لابورت. **مدخل إلى فلسفة جاك دريدا: تفكيك الميتافزيقا واستحضار الأثر**. ترجمة إدريس كثير وعزالدين الخطابي. الدار البيضاء، المغرب: افريقا الشرق للنشر، 1991م.

لغات وتفكيكات في الثقافة العربية: لقاء الرباط مع جاك دريدا. ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي. الدار البيضاء، ط 1: دار توبقال، 1998م

وغليسي، يوسف. «التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر.» **قوافل**، ع9 (1418هـ/ 1997م)، ص ص: 53-66.

Berman, Art. *From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

Butler, Christopher. *Interpretation, Deconstruction, and Ideology: An Introduction to Current Issues in Literary Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

Champagne, Roland A. *Jacques Derrida*. New York: Twane Publishers, 1995.

Gasché, Rodolphe. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

Harland, Richard. *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. London and New York: Methuen, 1987.

○ ○ ○

التنويــر

(The Enlightenment)

تشيع مفردة «التنوير»، وأحياناً «الاستنارة»، في الخطاب الثقافي العربي المتداول للإشارة إلى ذلك النمط من التفكير الذي يعتمد العقل أو العقلانية، أو «يستمد نوره من العقل»، كما هو المجاز الكامن في المصطلح نفسه، ويقوم على قيم مثل الحرية

والعدالة، بدلاً من الخرافات والأوهام والتسلط والظلم، إلى غير ذلك. وهذا الفهم مستمد من الخلفية الرئيسة للتنوير في الفكر والثقافة الغربية التي يحيل إليها المصطلح قبل غيرها والتي أشاعت استعماله على الرغم من أن الفكر العقلاني ونشدان الحرية والعدالة بحد ذاتهما ليسا حكراً على ثقافة بعينها.

في الثقافة الغربية تطور التنوير كظاهرة أو كحركة ثقافية عامة وفكرية بشكل خاص إبان القرن الثامن عشر. وكان ذلك نتيجة مجموعة من الظروف الفكرية والاجتماعية والاقتصادية التي اتسم بها التاريخ الغربي (الأوروبي/ الأمريكي) التي تمخضت عن تغيرات أساسية سبقتها مثلما أدت إلى تغيرات كبرى تلتها، لذا كان من الضروري النظر إلى التنوير كحلقة في تلك السلسلة من النقلات المعرفية والفكرية المؤثرة في تاريخ الحضارة الإنسانية، والمحكومة في الوقت نفسه بمتغيرات المرحلة التاريخية الغربية التي شهدت تطور تلك الظاهرة أو الحركة. فعلى الرغم من انتقال التنوير أو بعض خصائصه إلى ثقافات أخرى فإن ارتباطه بالثقافة التي ولد فيها والمرحلة التاريخية التي تمخضت عنه ارتباط لا ينبغي تناسيه لتحقيق فهم وتقويم أقرب إلى الصحة.

إطار تاريخي:

درج المؤرخون على تحديد بدايات التنوير ونهاياته بالفترة الواقعة ما بين الربع الأخير من القرن السابع عشر والربع الأخير من القرن الثامن عشر. ومن الأحداث الفكرية الدالة في هذا السياق نشر أول أعمال المفكر الإنجليزي اللورد شافتسبري والكاتب الإنجليزي أيضاً جوزيف أديسون حوالي عام 1699م وهي أعمال تمهد بشكل قوي لتطورات منتصف القرن، لاسيما عند التنويريين الفرنسيين الذين يعد مونتسكيو أولهم حيث ولد عام 1689م، ونشر كتابه **رسائل فارسية** عام 1723م.

أما نهايات التنوير فتقدر عادة بوفاة أعلامه ومن آخرهم هولباخ، وهو من الجيل الثالث من التنويريين الفرنسيين أيضاً، عام 1789، العام الذي قامت فيه الثورة الفرنسية التي يعد التنوير المناخ الذي هيأ لها من الناحية الفكرية/ الأيديولوجية.

المؤرخ الفرنسي بول هازار، من زاوية مغايرة قليلاً، يمدد فترة البدايات إلى حوالي 1680م، إذ يقول إن التطورات الثقافية والفكرية التي تنسب إلى فترة ما بعد 1760م أو 1789م كانت رائجة في عهد لويس الرابع عشر، أي قبل ميلاد مونتسكيو بعقد كامل تقريباً. وبدقة أكثر يحدد هازار الفترة التي يراها جزءاً مما يعرف بالتنوير بعامي 1680م و 1715م وذلك في كتابه **أزمة الضمير الأوروبي** (1935م). غير أن المؤكد

أن تطورات التنوير لم تكن في نهاية المطاف إلا نتيجة مخاض ثقافي وفكري يمتد إلى ما يعرف بعصر النهضة الأوروبي وما يعرف أيضاً بعصر الإصلاح Reformation، وربما إلى بعض التطورات التي شهدتها العصور الوسطى، لاسيما ما يعرف بالمذهب «الإسماني» Nominalism الذي ينكر الكليات والمجردات ويرى أنها مجرد أسماء، لأن التنوير سلسلة في تاريخ العلمانية الأوروبية التي اتضحت معالمها مع مجيء عصر النهضة، على المستويات الفلسفية والثقافية العامة، ومع حلول الإصلاح الذي اصطدم بمتعاليات الكنيسة وروحانية الدين المسيحي. كما أن من الصعب فهم التنوير دون استيعاب منجزات عدد من المفكرين والعلماء الذين ظهروا على امتداد القرن السابع عشر مثل: ديكارت (فرنسا) وسبينوزا (هولندا) ولوك ونيوتن (إنجلترا) ولايبنتز (ألمانيا). وقد أكد أحد الباحثين المعاصرين هذا العمق التاريخي من خلال سبينوزا، الفيلسوف اليهودي، الذي وضع في النصف الأول من القرن السابع عشر أسس ما يسميه الباحث «التنوير المتطرف.»

المفهوم والسمات:

على الرغم من كثرة استعمال مصطلح «التنوير» ومرادفاته في مختلف اللغات وفي حقول معرفية مختلفة فإن من الصعب الوصول إلى تعريف دقيق له، بل إن مؤرخي تلك الظاهرة/ الحركة مختلفون في تحديد دلالاته، ومن أبرز النقاط المختلف عليها الصفة التي ينبغي إطلاقها عليه، هل هو ظاهرة أم حركة. الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو يرى أن سؤال «ما هو التنوير؟» ما زال سؤالاً تقف أمامه الفلسفة الحديثة حائرة. قال فوكو ذلك في معرض تحليله لإجابة عن ذلك السؤال سبق أن نشرها أحد أبرز فلاسفة أوروبا في العصر الحديث، إيمانويل كانط. وفي تقدير فوكو ينبغي النظر إلى إجابة كانط بوصفها لحظة وعي تنويري أكثر من كونها إجابة في مستوى السؤال، بمعنى أنها لا تقدم «وصفاً كافياً للتنوير» من حيث أن هذا الأخير هو مجموعة من «التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية حدثت في نهاية القرن الثامن عشر.»

وصف فوكو للتنوير يمثل أحد المداخل الممكنة للتعامل مع تلك الظاهرة أو الحركة المركبة. وفي الدراسات الكثيرة المعاصرة مداخل أخرى تنتج عن زوايا متباينة من الرؤية وتسفر عن أوصاف وتعريفات مختلفة تؤثر أحياناً على مجمل الصورة. ما يميز تلك الدراسات، أو بالأحرى بعضها، هو اغتناؤها بالمنظور التاريخي وتراكم الوعي المعرفي الذي يجعلها تنظر إلى التنوير نظرة مختلفة عن نظرة معاصريه أو

المضطلعين به أثناء القرن الثامن عشر. ومن هنا ندرك السبب الذي يجعل فوكو يرى إجابة كانت عن سؤال «ما هو التنوير؟» بوصفها وثيقة تاريخية أكثر من كونها إجابة شافية. لكن تلك الإجابة القديمة تظل مهمة بطبيعة الحال لا لكونها صدرت عن فيلسوف مهم فحسب، وإنما لأهميتها في قراءة تطور الفكر التنويري نفسه.

يقول كانط في العبارة الأولى من إجابته عن سؤال «ما هو التنوير؟» الذي طرحته عليه دورية ألمانية عام 1784م: «التنوير هو تحرر الإنسان من الوصاية [Unmundigkeit] التي يفرضها على نفسه.» ثم يعرِّف الوصاية بأنها عجز الإنسان عن استعمال قدرته على الفهم دون توجيه من الآخرين. «'فلتكن لديك الشجاعة على ممارسة قدرتك على الفهم' - ذلك هو شعار التنوير.» ومع أن كانط نفسه اتخذ موقفاً محافظاً إزاء ممارسة الشجاعة في الفهم حين دعا إلى أن يحتفظ المرء بآرائه الانتقادية الخاصة إزاء المؤسسات والعقائد العامة، فإن الشعار الذي يشير إليه كان المحرك للظاهرة التنويرية منذ بداياتها سواء تضمن ذلك إعلاناً وتنظيراً أو تحول إلى ممارسة تتضمن موقفاً تجاه قضايا أو مؤسسات أو غير ذلك.

حين اتخذ التنوير شكلاً معلناً فإن الوصف الأقرب إليه هو «الحركة» أو الأيديولوجيا. ويرى بعض الدارسين أن ذلك هو واقع الحال في فرنسا حيث وصف العصر بأكمله، أي القرن الثامن عشر، بأنه «عصر الأنوار». ومع أن الجميع يتفق في أن التنوير أو الأنوار ظاهرة أوروبية أو غربية شاملة، فإن الاهتمام غالباً ما يتجه إلى فرنسا بوصفها المكان الذي تبلورت فيه المؤشرات التنويرية وعناصرها واشتهر المنادون به المنتقدون لما عداه، مثل: مونتسكيو وفولتير وهولباخ وديديرو وروسو. يقول بيتر غي Gay في دراسة مبكرة نسبياً للتنوير، إن فرنسا هي البلد الذي شهد معركة التنوير على نحو درامي، حين اصطدمت الأفكار الجديدة مع المؤسسات التقليدية من سياسية ودينية. يقول ذلك في تعليله لكون الصفة التي اشتهر بها حملة التنوير جاءت في تعبير فرنسي. فقد عُرف الداعي إلى التنوير، مثل مونتسكيو وفولتير وغيرهما، بـ 'الفيلسوف' philosophe، وهو غير الفيلسوف بالمعنى التقليدي، أي المشتغل بالفلسفة. بالمعنى الذي يشير إليه المؤرخ غي تقترب الكلمة من المفهوم المعاصر «المثقف» وإن لم تطابقها بالضرورة. فحسب غي يمكن وصف «الفيلسوف» بأنه: الطليق الفصيح في كلامه، الشديد التمسك بمبادئه، الاجتماعي في علاقاته، كما أنه الأديب الدنيوي أو العلماني.

من الأوصاف الممثلة للرؤية التنويرية الفرنسية إزاء 'الفيلسوف' هي تلك التي صاغها فولتير لصديقته المثقفة الفرنسية مدام دي شاتيليه في معرض سرده للعلاقة التي

قامت بينهما وإعجابه الشديد بمواهبها المتمثلة في فهم الفلسفة والتمكن من اللغات ومعرفة العلوم حتى الصعب منها: «قلما اجتمع في شخص واحد تلك الدقة في التمييز والرفعة في الذوق وتلك الحماسة للمعلومات؛ ومع ذلك فقد كانت مشدودة إلى العالم بقدر مساو من الاستمتاع، وإلى أوجه المتعة المناسبة لعمرها وجنسها». ثم يتضح التوجه الاتباعي للتنويريين في ثناء فولتير على الخصائص الأسلوبية لمدام دي شاتيليه: «كان الوضوح والدقة والسمو صفات أسلوبها».

من أوائل من تنطبق عليهم صفة «الفيلسوف» التنويري في فرنسا مونتسكيو الذي عرف بأعمال عدة من أشهرها كتابان: **رسائل فارسية** (1721م) و **روح القوانين** (1748م). في الكتاب الأخير قدم مونتسكيو تحليلاً لعدد من الأنظمة السياسية ودعا إلى ملكية دستورية ليبرالية كتلك التي في إنجلترا - وكان قد قضى سنتين في إنجلترا ما بين عام 1729م و1731م. أما في **رسائل فارسية** فقد وجه الكاتب الفرنسي نقداً غير مباشر للمؤسسات الاجتماعية والسياسية في فرنسا من خلال رسائل متخيلة قدمها بوصفها موجهة من رجل فارسي زار فرنسا. ومع أن في تلك الرسائل الكثير من الإثارة الحسية التي صيغت لإرضاء الشغف الأوروبي بفانتازيا الشرق، لاسيما الناحية الحسية التي تخيلها في أروقة «الحريم» الفارسية، فإن منها ما يثير القيم الفكرية والثقافية التي ارتبطت بالتنوير كالبحث عن المعرفة والنظام والعدالة وكذلك التأكيد على فكرة التقدم البشري. فالفارسي أوزبك يهاجر من بلاده إيماناً بلا محدودية المعرفة وبضرورة البحث الدائب عنها: «إن المملكة التي ولدنا بها مملكة غنية، ولكننا لم نجد من المناسب أن تظل معرفتنا مقيدة بحدود، أو أن تظل رؤيتنا مقيدة بالرؤية الشرقية وحدها» (الرسالة الأولى). كما نجد، في رسالة أخرى (الثامنة)، نقداً للبلاط الملكي في فارس (أي فرنسا) حيث يسود الفساد ويخسر المخلصون.

أسهم مونتسكيو مع غيره من 'الفلاسفة' الفرنسيين في تأليف ما عرف بـ **الموسوعة** Encyclopédie، وهي من النماذج المبكرة للعمل الموسوعي بالمعنى الحديث كما تطور في الثقافة الغربية. ظهرت **الموسوعة** بعنوان «**الموسوعة أو المعجم المنظم للعلوم والفنون والحرف**» بتحرير ديديرو ما بين 1751م و1772م واشترك في كتابة مقالاتها إلى جانب ديديرو ومونتسكيو فولتير وهولباخ وجان جاك روسو. وتعد «الموسوعة» أنموذجاً للإعلاء التنويري من شأن المعرفة، بالإضافة إلى كونها بحد ذاتها منجزاً معرفياً وفكرياً ضخماً يضاف إلى جملة منجزات التنويريين في فرنسا وغيرها من المناطق الأوروبية في مجالات كثيرة من أبرزها التأريخ والاجتماع والقانون.

من ناحية أخرى يرى بعض الباحثين المتأخرين إن التركيز على الفرنسيين في التعرف على ملامح التنوير يؤدي إلى إغفال بعض سماته المهمة الأخرى التي تطورت خارج فرنسا وربما كان ذلك في فترة سبقت ازدهار التغيرات المرتبطة به في ذلك البلد. فهناك من يرى أن إنجلترا واسكتلندا وهولندا لعبت أدواراً لا تقل أهمية في إحداث تلك التغيرات وعلى نحو أثر في الفرنسيين أنفسهم. يقول روي بورتر، في دراسته للتنوير في إنجلترا، إن التنوير اتخذ سمات مختلفة في الثقافة الإنجليزية وفي فترة مبكرة، فمع استمرار الكثير من المبادئ الأساسية للتنوير (الحرية، العدالة، التقدم، العلم، الخ) فإنه لم يتخذ في إنجلترا طابع الصراع ضد المؤسسات الدينية والسياسية كما حدث في فرنسا بشكل خاص وألمانيا وغيرها بدرجات متفاوتة. فقد تعايش التنوير مع التدين ومع المحافظة السياسية الإنجليزية نتيجة لكون الإنجليز خاضوا ثورتهم الخاصة عام 1680م وعاشوا التغيرات المصاحبة التي عمقت الديمقراطية. ومن هنا يبدو التنوير من الزاوية الإنجليزية مختلفاً، فهو في فرنسا عبارة عن «أيديولوجيا تبنتها نخبة خاصة لها أهداف معلنة وواضحة» (بورتر) (أنظر: **الهيمنة/السلطوية**)، بينما هو في إنجلترا ظاهرة براغماتية بعيدة عن التنظيم وأيديولوجيا المعارضة، لكنه مع ذلك واجه تحديات مختلفة، من أبرزها كيفية الجمع بين السعي نحو الحرية ورخاء العيش والسعادة دون السقوط في هوة الفوضى. والمعروف أن التاريخ الإنجليزي لا يشير إلى القرن الثامن عشر بوصفه عصر تنوير وإنما يطلق عليه عادة «عصر العقل» أو عصر الاتباعية المحدثة، أو العصر الأغسطي Augustan نسبة إلى الإمبراطور الروماني أغسطس الذي شهد ظهور عمالقة الأدب اللاتيني.

في اسكتلندا كان التنوير ظاهرة بارزة وإن لم يتخذ سمة موحدة ومنظمة كما في فرنسا. لكن مفكري اسكتلندا في تلك الفترة أسهموا بشكل بارز في تطوير الفكر التنويري سواء في بلادهم أو خارجها. وقد جاء توجه ذلك الفكر بشكل عام قريباً من التوجه الإنجليزي، فقد سعى التنويريون الاسكتلنديون، ومن أبرزهم الفيلسوف ديفيد هيوم والمفكر وعالم الاقتصاد آدم سمث، إلى الموازنة بين ما أسماه هيوم «علم الإنسان» ومصالح الكنيسة، أو إلى جعل علم الإنسان، أي ما يتصل بالإنسان من علوم، في مصلحة المتدينين وغيرهم. وكانت التطلعات السياسية محدودة لدى الاسكتلنديين نتيجة اتحادهم بإنجلترا، مما دفعهم إلى الحرص على ما يسميه بعض المؤرخين «الاكتفاء الأخلاقي» Moral Autonomy. أما من الناحية الاقتصادية فإن كتاب سمث **ثروة الشعوب** الذي توافق نشره مع إعلان الاستقلال الأمريكي عام

1776م، والذي يقدم تصوراً متكاملاً للتطور الاقتصادي لمجتمع مدني رأسمالي، يعد نموذجاً لفكر اجتماعي/ اقتصادي أقرب إلى المحافظة منه إلى التطرف، أي على عكس الفكر الاقتصادي الماركسي الذي جاء بعد ذلك بقرن تقريباً لا ليحلل التاريخ الاقتصادي فحسب وإنما ليدعو إلى تغيير ذلك التاريخ تغييراً حاداً عن طريق الثورة على المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

أما في ألمانيا فيرتبط التنوير بأفكار عالم اللاهوت والقانون كريستيان توماسيوس (1655م-1728م) الذي دعا إلى حرية التفكير بحثاً عن الحقيقة دون خوف من أية سلطة، كما دعا إلى التسامح الديني ورفض الخرافات. ومن آرائه أن الفرد لا ينبغي أن يقبل ما يقال له دون تفكير، سواء صدر الكلام عن رؤسائه أو غيرهم، حتى والديه ومعلميه لا ينبغي تقبل ما يقولون دون تمحيص. ولكن توماسيوس، الذي تأثر به من جاء بعده من مفكري ألمانيا، مثل كانط وهيردر وغيرهما، جعل الإيمان الديني منزهاً عن الخطأ، فالجميع يخطئ ما عدا الإله. كما جعل الذات الإنسانية مصدر الحقيقة، تماماً كما هي في الموروث البروتستانتي الألماني.

هذا الموقف الفكري هو الذي نجده في ما طرحه كانط فيما بعد حول مفهوم التنوير، إذ إنه يلاحظ أن عامة الناس، وهو يتحدث عن الألمان بشكل خاص، يميلون إلى الكسل الذهني والتنازل عن حقهم في تصريف أمورهم لغيرهم كي يمارسوا الوصاية عليهم: «إن من السهل ألا ينضج الإنسان. إذا كان لدي كتاب يفهم بالنيابة عني، وقس ينوب بضميره عني [. . .] إلى غير ذلك، فليس من الضروري أن أزعج نفسي. لا حاجة بي إلى التفكير، إن كنت أستطيع الدفع.» غير أن كانط وهو ينتقد هذا الخضوع بوصفه متعارضاً مع متطلبات التنوير، ويدعو إلى ممارسة العقل في التفكير الحر، فإنه يرفض أن يؤدي ذلك إلى عصيان الفرد للسلطة السياسية أو الاجتماعية أو انتقاد النظام الذي يعمل من خلاله. فمن الممكن للفرد أن يكون رجل دين يعظ الناس وباحثاً في الوقت نفسه لديه بعض التحفظات إزاء ما يقوم به في الكنيسة. وفي هذه الحالة عليه، كما يقول كانط، أن يؤدي وظيفته في الوعظ والتعليم مع احتفاظه بآرائه المعارضة بعيداً عن وظيفته.

التنوير المتطرف:

إحدى التحليلات المعاصرة للتنوير ترى أن معطيات تلك المرحلة لم تأخذ مداها الحقيقي إلا على يد فئة من أهل الثقافة والفكر وصلت بتلك المعطيات إلى حدها

الأقصى. وكانت تلك الفئة متمركزة في هولندا، وليس فرنسا، وكان قائدها المؤثر في مسيرتها الفيلسوف الهولندي اليهودي الأصل سبينوزا. تلك الفئة، كما يقول جوناثان إسرائيل، نشطت في الفترة ما بين 1650م و1750م أي أنها نشطت في الفترة التي يرى بول هازار أنها فترة تنويرية مهمة، كما سبقت الإشارة. في دراسته لأعمال تلك الفئة من المثقفين والمفكرين، يطلق إسرائيل صفة «التنوير المتطرف» بوصفها التعبير الأدق عن توجهاتهم، ويحدد ما يقصده بتلك الصفة حين يقول إن الفترة التي نشطت فيها الفئة المشار إليها لم يكن لها مثيل في التاريخ الأوروبي: «في العقود القليلة التي سبقت فولتير لم تُظهر أية فترة أخرى في التاريخ الأوروبي قدراً مماثلاً من العمق وجذرية التحول نحو العقلنة والعلمنة على كل المستويات.» ولاشك أن دور سبينوزا كان حاسماً في ذلك التطور. فسبينوزا كان الفيلسوف الأكثر حدة وتطرفاً في تناوله لمسائل الدين والطبيعة وموقع الإنسان منهما، والحلولية التي تنتهي إليها فلسفته ترفض الأديان السماوية، مثلما يرفضها عملياً نقده للكتب المقدسة.

غير أن بعض الباحثين يرون أن أطروحة إسرائيل تقوم على قدر واضح من التعميم والمبالغة، ويشككون في دعواه أن سبينوزا وأتباعه كانوا البداية الحقيقية لما يسميه «التنوير المتطرف». من الضروري بدلاً من ذلك، كما يرى جوناثان ري Rée في نقده لكتاب إسرائيل، أن نأخذ بعين الاعتبار الدور الهام لعصر النهضة في إحداث القطيعة مع التدين واعتناق العقلانية، بل وحتى ما طرحه بعض لاهوتيي العصور الوسطى مثل دنس سكوتس وأبيلار. ومع أن ذلك لا يقلل من الدور الذي لعبه النصف الثاني من القرن السابع عشر فإنه يزيل أو على الأقل يخفف من المبالغة في وصفه كبداية لظاهرة التنوير. كما أن لأطروحة إسرائيل تأثيراً في تخفيف النظرة إلى التنوير الفرنسي بوصفه التنوير المركزي أو الأكثر شأناً في تاريخ التنوير الغربي.

نقد التنوير:

أ. **موقف الرومانطيقية**: يرى الكثيرون أن الحداثة المعاصرة استمرار للتنوير، من حيث أن الحداثة استمرار لما في التنوير من قيم ليبرالية تتمثل في الحرية الفردية والعدالة وسيادة العقل وما إليها. غير أن من المؤشرات الكثيرة ما يؤكد أن الحداثة، بما هي ظاهرة تاريخية عميقة الجذور، تعود إلى ما يسبق التنوير مثلما أنها تتصل بما تلاه من حركات تعارضه في بعض وجوهه، وأنها من ثم تحمل في تكوينها الكثير مما يختلف عنه ويخالف مبادئه وأفكاره.

فمن المعروف تاريخياً أن الحركة الرومانطيقية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر والتي أسهمت في تشكيل الحداثة، جاءت، على ما فيها من قيم تنويرية، مخالفة في الكثير من وجوهها لمبادئ التنوير. فالرومانطيقية تعد أول التطورات المعارضة للتنوير وذلك في عدد من الوجوه من أبرزها مسألة العقل والعقلانية. ذلك أن الرومانطيقيين خالفوا فكر التنوير بتقليلهم من شأن العقلانية بما هي توجه يرتكز على المنطق الصارم والتصور المادي للوجود، وبإعلائهم من شأن الخيال والوجدان كمرتكزين أساسيين بديلين. كما أن الرومانطيقية، اختلفت من ناحية أخرى بنظرتها إلى الطبيعة من حيث هي منطلق التاريخ البشري. ففي كثير من أدبيات الرومانطيقية ما يشير إلى أن التاريخ البشري غير محكوم بفكرة التقدم التي آمن بها التنوير، وأنه بدلاً من ذلك يسير من الأحسن إلى الأسوأ، أي من نقاء الإنسان الأول في حضن «أمه» الطبيعة إلى فساد المدنية.

ومع أن هذه النظرة إلى الطبيعة بالإضافة إلى فكرة التقدم تمثلان اتصالاً لبعض خيوط التنوير نفسه مما عرف به جان جاك روسو لا سيما في عملين من أعماله، **خطاب حول العلوم والفنون** (1750م) و**خطاب حول أصل التفاوت بين البشر** (1755م)، أعلن فيهما أن البشرية فقدت براءتها وسعادتها نتيجة لـ «تقدم» العلوم والفنون، فإن هناك من يرى أن موقف روسو لم يصدر عن إيمان حقيقي بتفوق الإنسان الفطري بقدر ما صدر عن احتجاج على الظلم الاجتماعي (**معجم الفلاسفة**). هذا بالإضافة إلى أن الموقف السائد للتنوير كما عبر عنه معظم أقطابه، مثل فولتير الذي هاجم روسو بعنف، وديديرو، كان مخالفاً تماماً لموقف روسو المعلن في هذه المسألة، ليظل الموقف الرومانطيقي بذلك نقداً مباشراً للتنوير في تياره العام. وقد استمر ذلك الموقف في الفترة التالية بأشكال مختلفة، فقد حملت حركات إبداعية مثل «ستورم أند درانغ» Sturm und Drang (العاصفة والضغط) الألمانية في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر، والرمزية في النصف الثاني من التاسع عشر والسوريالية والدادائية في القرن العشرين اعتراضات مباشرة وغير مباشرة على مبادئ التنوير، سواء بالإعلاء من شأن الإلهام أو العقل اللاواعي.

ب. أدورنو وهوركهايمر: غير أن نقداً أكثر مباشرة للتنوير جاء في القرن العشرين، وتحديداً في الأربعينيات، وذلك فيما نشره بعض أقطاب مدرسة فرانكفورت. ففي عام 1944م نشر ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو كتاباً بعنوان **جدل التنوير** *Dialectic of Enlightenment* حمل نقداً صارماً ومنظماً للتنوير منذ القرن الثامن عشر. فمن وجهة

نظر المؤلفين تكمن مشكلة الفكر التنويري في عدد من الجوانب، منها: الشمولية في تناول الظواهر الطبيعية والإنسانية بحيث تضعف أو تغيب الفروقات فيما بينها، وتبني منهج رياضي إمبيريقي ومادي يحول الطبيعة إلى آلة ضخمة ينظر إليها من خلال الحسابات والقوائم وما إليها. هذا بالإضافة إلى مشكلة رئيسة تتمثل في عدم مقدرة التنوير، رغم دعوى العقلانية والعلمية، على التخلص من الإرث الأسطوري والسحري للثقافة. ويمكن اختصار تلك المشاكل في قول المؤلفين: «تتحول الأسطورة إلى تنوير، والطبيعة إلى شيئية [موضوعية] لا أكثر» (ص9). فنتيجة لرفع شعار العدالة والمساواة تغيب هوية الأشياء وتفردها لتتصل ببعضها بعضاً عبر منظومة لا تنتهي من العلاقات القائمة على التشابه أو التماثل. وهذا التصور ليس سوى تصور أسطوري، كما يرى المؤلفان، لأنه يلغي الحاجة إلى العقلانية، فما الحاجة إلى العقل طالما كانت كل الأشياء واضحة منذ البداية؟ «فالتنوير شمولي تماماً كأي نظام»، ومشكلته الحقيقية هي في أن عملية البحث عن الحقيقة محددة سلفاً.

من المهم أن نتذكر هنا أن مؤلفي **جدل التنوير** مفكران ألمانيان من أصل يهودي، وأن من منطلقاتهما الرئيسة في نقد التنوير، أو بالأحرى منطلقهما الرئيس، هو كون تلك الظاهرة/ الحركة جزء من التشكيل الحضاري الغربي المسؤول عما اقترفته النازية بحق اليهود، من حيث إن النازية اتكأت فلسفياً على تطور فكري مثل التنوير. ومن هذه الناحية يمكن القول إن هوركهايمر وأدورنو ينطلقان في نقدهما من داخل الثقافة الغربية ومن خارجها في الوقت نفسه، لأنهما ينتميان إلى الثقافة الأوروبية من ناحية، ولا ينتميان إليها من ناحية أن يهوديتهما تمثل نوعاً من الآخرية إزاء الأوروبيين المسيحيين، وهو ما ينعكس على قراءتهما النقدية للتنوير.

من ناحية أخرى يمكن القول إن نقد أدورنو وهوركهايمر جزء من تطورات فكرية شهد تبلورها وانتشارها النصف الثاني من القرن العشرين على هيئة ما يعرف **بمابعد الحداثة**. فأدورنو بشكل خاص يعبر في مواضع كثيرة من أعماله، لاسيما نقده المقالي، عن شك إزاء العقل وإزاء الاعتقاد بأن الفلسفة باعتمادها على العقل والمنطق قادرة على الوصول إلى الحقيقة. والمعروف أن الإيمان بالعقل ومقدرته على اكتناه الحجب أياً كانت وتحقيق التقدم للإنسانية هي من سمات التنوير.

ج. **نقد ما بعد الاستعمار/ ما بعد الكولونيالية**: على مستوى متصل إلى حد ما بما يثيره أدورنو وهوركهايمر جاء النقد الذي وجهته الدراسات ما بعد الكولونيالية إلى التنوير بوصفه مكوناً أساسياً من الثقافة الغربية المعاصرة التي أدت إلى الاستعمار وإلى

المركزية الغربية في الفكر المعاصر. ومن الدراسات البارزة في هذا السياق ما نشره راجاني كانيبالي كانث تحت عنوان: *Breaking with the Enlightenment* **القطيعة مع التنوير** (1997م). ومنطلق الكتاب يشبه منطلق كتاب أدورنو وهوركهايمر في كونه منطلقاً معادياً للشمولية الأوروبية وما تفرضه من هيمنة بكافة الأشكال (علماً بأنه لا يشير إلى الكتاب السابق). ولكنه يختلف عن مسعى الكتاب السابق في أنه يتطلع، بجذرية أشد، إلى «إلقاء الثلاثمائة عام الأخيرة من الأيديولوجيات الأوروبية 'الحداثية' في زبالة التاريخ...». وفي فصل يتناول التنوير بشكل مباشر، يقول المؤلف إن العلم الحديث الذي ارتبط بالإنجليزي فرانسس بيكون، الذي يعد بدوره من آباء التنوير، كان ذا طابع اختزالي. ذلك أنه، أولاً، حول العلم إلى نشاط نخبوي معزول عن نشاط الإنسان العادي، ثم أنه، ثانياً، رفض مناهج المعرفة التي عرفتها الثقافات الأخرى، وثالثاً، لأنه فضل الجزئي على الكلي ضمن نزعته التحليلية أو التفتيتية للأشياء والموضوعات.

التنوير في الثقافة العربية:

تعرضت الثقافة العربية لمؤثرات التنوير في فترة مبكرة نسبياً، فقد جاء نابليون برسالة «تنويرية» إلى مصر في نهاية القرن الثامن عشر حمل فيها بعض أفكار ونتائج التنوير الفرنسي في محاولة لوضع مصر والشرق عموماً في ركاب المتغيرات الثقافية الفرنسية الأوروبية تسهيلاً للسيطرة عليها. ولم يلبث أن اتصل مسعى التنوير، ولكن بهدف اللحاق بركب الحضارة الأوروبية، في عهد محمد علي حين أرسل بعثاته المعروفة إلى أوروبا وما جاء به رفاعة الطهطاوي ومن تلاه من أوائل المبتعثين في القرن التاسع عشر. واستمر ذلك بشكل متقطع حتى دخل الاستعمار البلاد العربية فدخلت بدخوله الكثير من تطورات الثقافة الأوروبية لاسيما تلك التي تعود إلى مبادئ التنوير في مجالات التربية والفكر والعلوم المختلفة.

تعد النهضة العربية لدى الكثيرين نتيجة من نتائج التنوير، وذلك بوصف تلك النهضة جاءت من تفاعل الثقافة العربية مع الثقافة الغربية الحديثة واتصال كثير من أهل الثقافة والفكر بفرنسا تحديداً سواءً في لبنان أو في مصر أو غيرهما من البلاد العربية. ولعل عبارة الطهطاوي في وصف باريس تختصر ما ظل منذ ذلك الحين عقيدة راسخة لدى الكثير من المثقفين العرب، فقد قال إن العاصمة الفرنسية «من أحكم سائر بلاد الدنيا وديار العلوم البرانية وأثينة الفرنساوية» (الشيخ، 14). فقد تردد ما يشبه ذلك لدى

أحمد شوقي وطه حسين وغيرهما طوال القرن ونيف من عمر تلك النهضة. فالدعوة إلى الديمقراطية والحرية والعقلانية والعلمانية، أو التوجه الليبرالي بشكل عام هو من نتائج الاتصال بمفكرين فرنسيين في المقام الأول، وبالذات من دعاة التنوير. وقد اتسم التنويريون بالدعوة إلى إزالة صفة القداسة عن الموروث الديني وتبني رؤية علمانية في كل مناحي الحياة، والنظر إلى الثقافة الغربية بوصفها قدر لا مفر منه، كما في قول عبدالله العروي: «من يدعو إلى رفض الأفكار المستوردة اليوم، بعد مرور أكثر من قرن على 'النهضة' وعجز جميع المصلحين عن السباحة في غير محيط الأفكار والنظريات الغربية، يفوه بكلام فارغ إذن، كلام لا معنى له إطلاقاً، لا يعود بشيء ملموس، ومستحيل منطقياً وتاريخياً واختيارياً، لأن رباطنا بالتراث الإسلامي في واقع الأمر قد انقطع نهائياً وفي جميع الميادين» (**العرب والفكر التاريخي**). ونجد الكثير مما يشبه ذلك لدى قطاع عريض من المثقفين إذ ينطلقون من قناعة بضرورة تحقيق القطيعة مع التراث الديني على مثال الانقطاع الأوروبي عن تراث العصور الوسطى. ومن أولئك سلامة موسى وعبدالرحمن بدوي ومحمد أركون وأدونيس وصادق جلال العظم وعلي الوردي ومحمود أمين العالم وجابر عصفور وغيرهم كثير.

يقول جابر عصفور في **هوامش على دفتر التنوير**، معلقاً على ردود الفعل التي أحدثتها ترجمة سليمان البستاني لإلياذة هوميروس في مطلع القرن، إن النهضة الأدبية والفكرية «لا يمكن أن تتحقق إلا بحرية الفكر، والخروج من ظلامة النقل إلى استنارة العقل، وإعادة فتح باب الاجتهاد، وتحرير العقل الإنساني من كل ما يكبله من قيود التقليد . . .». يأتي ذلك في سياق الحديث عن التنوير الذي يعرفه عصفور على النحو التالي: «أول خطوة للتنوير هي أن يستبدل العقل بالنقل، والحرية بالجبر، والعدل بالظلم. . .». ذلك الاستبدال يدخل في باب التنوير بمفهومه الأوروبي أكثر مما هو متعلق بالقيم المشار إليها من حيث هي قيم عامة شائعة في مختلف الثقافات، لاسيما أن مفهوم التنوير هنا يتحدد في سياق الانفتاح على الآخر الأوروبي من خلال الترجمة.

من ناحية أخرى يتخذ عصفور موقفاً مشابهاً، وإن كان أقل حدة، لموقف العروي برفضه لفكرة الاتكاء على التراث لتبرير مستجدات العصر. فالتنوير ابن العصر ولا صلة له بماضٍ يبرره (عصفور، 29-30). لكن هناك بالطبع من سعى إلى مثل ذلك الاتكاء على التراث، ومن أوضح الأمثلة ما نشره هيثم مناع تحت عنوان استعير أوله من أدورنو وهوركهايمر، ويشير الثاني إلى مسعى الكتاب: **جدل التنوير: نهضة المشرق قبل ألف عام**. فالتنوير لدى مناع ليس حكراً على الثقافة الغربية، وإنما هو حضور

راسخ في الثقافة العربية، وتحديداً في الفلسفة والتراث الصوفي المتطرف منه بشكل خاص، كما عند ابن الراوندي الذي طرح مفهوم «الخروج من حالة القاصر» التي تذكرنا بما طرحه كانت في تعريفه للتنوير. يقول مناع إن ثمة تعارضاً بين المعرفة الدينية والمعرفة العقلانية في الثقافة العربية، ويصنف الأخيرة في عداد التنوير متوقفاً عند نماذج منها في الفلسفة والتصوف. لكن مناع يخالف عصفور حين يتحيز للماضي ويرفض التنوير المفتعل في الوقت الحاضر، لأنه تنوير «يركع أمام رموز اغتصاب الإنسان، فهو أعجز من أن يدخل معركة التنوير، مهما تزينت ادعاءاته» (مناع، 23).

من زاوية مقابلة يأخذ التنوير معنى مغايراً إن لم يكن معاكساً لما سبق، وذلك في المواقف المعارضة للتنوير بالمعنى الأوروبي المشار إليه هنا. ففي إطار الفكر الإسلامي، يبتعد التنوير عن معناه العلماني ليصير روحانياً دينياً أو مزيجاً للروحاني والعقلاني. وبينما أكد بعض الكتاب الإسلاميين الدلالات الإسلامية البحتة، مثل سيد قطب ومحمد الغزالي ومصطفى السباعي، فإن منهم من سعى إلى التوفيق بين معطيات الثقافة الإسلامية ومعطيات الفكر الغربي، كما عند بعض رواد النهضة: الأفغاني ومحمد عبده، ومن جاء بعد ذلك، مثل: عباس العقاد وأمين الخولي ومالك بن نبي ومحمد عمارة وعبدالوهاب المسيري وطه عبدالرحمن. والإشارة إلى هذه المواقف المعارضة تذكرنا بأن «التنوير» مصطلح متحيز لسياقه الثقافي، ذلك أن «النور» وما إليه من دلالات، موجود في مختلف العقائد والتيارات الفكرية بوصفه مرادفاً للحق والهداية. ويأتي الإسلام في الطليعة بين تلك الأديان في توظيف مفهوم التنوير بمعنى الهدى وذلك من خلال العبارات القرآنية الكثيرة التي تصف الله سبحانه وتعالى أو تصف أثره على الكون والإنسان وما ينتج عن تمسك الإنسان بهدى الله بوصف ذلك كله نوراً وإنارة وتنويراً، كما في قوله عز وجل: «الله نور السموات والأرض»، وقوله «الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور» الآية.

مراجع ومصادر:

بيرلين، ايسايا. **عصر التنوير: فلاسفة القرن الثامن عشر** تر. فؤاد شعبان. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980.

شكري، غالي. «مات عصر النهضة ولا عزاء في 'التنوير'» في: **دكتاتورية التخلف العربي: (1) مقدمة في تأصيل سوسيولوجيا المعرفة**. بيروت: دار الطليعة، 1986.

الشيخ، خليل. **باريس في الأدب العربي الحديث**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.

العروي، عبدالله. **العرب والفكر التاريخي**. الدار البيضاء: دار التنوير والمركز الثقافي العربي، 1983.

عصفور، جابر. **هوامش على دفتر التنوير**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994.

مناع، هيثم. **جدل التنوير: نهضة المشرق قبل الف عام**. بيروت: دار الطليعة، 1990.

Foucault, Michel. "What Is Enlightenment," *Postmodernism: A Reader*. Ed. Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1992.

Gay, Peter. *The Enlightenment: The Rise of Modern Paganism*. New York: W. W. Norton, 1966.

Horkheimer, Max & Theodore Adorno. *Dialectic of Enlightenment* (1944). New York: Continuum, 1997.

Israel, Jonathan. *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Kant, Immanuel. "An Answer to the Question: What Is Enlightenment?" (1784). *Postmodernism: A Reader*.

Kanth, Rajani Kannepalli. *Breaking with the Enlightenment*. New Jersey: Humanities Press, 1997.

Montesquieu, *Persian Letters*. Harmodsworth, England: Penguin, 1973.

Porter, Roy et al., eds. *The Enlightenment in National Context*. Cambridge University Press, 1981.

Rée, Jonathan, "The Brothers Koerbagh," review of *Radical Enlightenment*. *London Review of Books* 24:2 (24 January 2002).

Voltaire, *Selected Writings*. London: Everyman, 1995.

○ ○ ○

الثقافة والدراسات الثقافية

(Culture and Cultural Studies)

الدراسات الثقافية، شأنها شأن غيرها من قضايا الفكر والمعرفة، ليست جديدة، ولعل سماتها عبر التخصصية وطغيان الصبغة التنظيرية عليها، وتشظيها في حقول (أو ثقافات) متفرقة والغموض الذي يعتري اهتماماتها ومنهجها، كل هذه تقود المرء لأن يلمح فيها أثر كل الاستراتيجيات التي أفرزتها الممارسات النقدية الأخرى، مثل **البنيوية**، ومابعد البنيوية **والنقد النسوي**، **والتحليل النفسي**، ودراسات **الجنوسة** (الذكورة أو الأنوثة)، وما إلى ذلك. وهي في علاقاتها هذه تكاد تكون ظاهرة كرنفالية إذ تستمد وجودها من غيرها وتتشكل في حقل خاص من خلال هذا الاستمداد المستمر. ليس غريبا إذن أن تُعـرّفَ الدراسات الثقافية نفسَها بالعلاقة مع الدراسات الإثنية والأنثروبولوجية التي يلعب فيها مصطلح «الثقافة» دورا حاسما. والدراسات الثقافية تنظر إلى المفاهيم التقليدية، سواء في الحقول التي ارتبطت بها أو التي حـدّتها حتى يتسنى للدراسات الثقافية نفسها أن تفصح عن نفسها، نظرة تشكيك نقدي فاحص (critique).

فقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية

الجمالية، ولعبت فيها دورا حاسما، وهذا ما يجعلها إفرازا للنظرية **البنيوية** ومابعدها وتجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه مابعد البنيوية من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه مابعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذريا مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنته واعتبرته وازع قوتها ودافع نشاطها.

ولأن مفهوم الثقافة عام وعائم، فإنه تعذر أبدا على التعريف المانع الجامع. كما أن تاريخ مفهوم الثقافة تاريخ يعود إلى ما قبل انعطافة القرن العشرين، حين كتب ماثيو آرنولد الثقافة والفوضى (1869م)، وكتب تايلور **الثقافة البدائية** (1871م)، بل إن مقال ماثيو آرنولد «مهمة النقد في الوقت الحاضر» (1865م) يصب في هذا المنحى. ووصلت الدراسات الثقافية إلى أكمل وجوه التمثل في أشهر كتب ريموند وليامز **الثقافة والمجتمع: من عام 1780م-1950م** الذي صدر عام 1958م، وهو عام يقع ضمن حقبة شهدت تحولات كبيرة في تاريخ الدرس الأدبي والثقافي عموما، وشهدت نضوج أفكار **البنيوية** والأنثروبولوجيا **ونقد النماذج العليا**، فصدر في عقد الخمسينيات أهم ما نعرف من إنتاج نورثروب فراي، وأبرامز، وبارت، ولاكان، ورومان ياكبسون، وآخرين غيرهم.

ويعيد المؤرخون بدايات الممارسة الحقيقية للدرس الثقافي في الغرب إلى أوائل الستينيات الميلادية. على أن تعريف مفهوم الثقافة كان أصعب ما واجهته هذه الدراسات. وقد دخلت المفردة والمفهوم المعجم الإنجليزي في حقبة الثورة الصناعية، وتأرجح مفهوم الثقافة تبعا للعلاقة التي تربطه بفكر معين، فإذا كان انتماؤه إلى علم الأنثروبولوجيا فإنه يختلف عما إذا انتمى إلى الفكر البنيوي أو مابعد البنيوي. والثقافة لا تستعصي على التعريف وحسب، وإنما تجعل التعريف ذاته انعكاسا مؤسسا (بالفتح والكسر معا) للبنية الثقافية ذاتها، وهذا شأن الثقافة بوصفها مؤسسة تخصصية تفرز آلياتها الخاصة وهي آليات تجعل من ديمومة الثقافة الخاصة أمرا حتميا. ليس مستغربا أن يرى ريموند وليامز في كتابه الموسوم **الثقافة** أن الثقافة ليست فقط أحد أصعب مفردتين أو ثلاث في اللغة الإنجليزية، بل ذهب إلى القول بأن الممارسة الثقافية والإنتاج الثقافي ليسا فقط مشتقين من نظام اجتماعي قائم (بذاته)، وإنما هما نفسهما عنصران أساسيان في تكوين النظام وبنيته. فالثقافة ليست كينونة خارجية قائمة بذاتها، ولا تقع خارج تأثيرات عناصرها وبيئتها، وإنما هي فعالية تفرز ذات العناصر التي تتشكل الثقافة منها، والثقافة بدورها تحافظ أبدا على هذه العناصر وتصونها لتؤدي دورا تكوينيا ثقافيا في الثقافة نفسها. ولهذا يذهب وليامز أيضا إلى القول بأن الثقافة نظام

دلالي يفضي حتما بالنظام الاجتماعي المعين إلى حتمية التبادل الاتصالي بين أفراده وحتمية إعادة إنتاجه وحتمية معايشته وحتمية استكشافه.

فالثقافة بالنسبة إلى وليامز، كما هي بالنسبة إلى غيره، نظام دلالي محدود بحدود نظامه، إذ تصبح الثقافة مقصورة على هذا النظام الذي تفرزه حالما يحدها ويؤطرها فيمنحها تبعا لذلك خصوصيتها (أي يغلقها على ذاتها، وهذه هي خاصية النظام عموما كما أكد ذلك البنيويون). والنظام منذ أن نظر فيه البنيويون وهو مجموعة أعراف يلتزم بها من هو جزء منه، كالنظام اللغوي، أو المؤسسة بكافة أشكالها. وبمجرد أن نتحدث عن العرف والأعراف، أي عن النظام الدلالي، فإننا لا محالة نتحدث عن الثقافة في ضديتها للفطرة. فهناك الثقافة أو المؤسسة الأكاديمية (وهي لا تعني الكم المعلوماتي أو نوعية المعرفة)، والمؤسسة التجارية، والمؤسسة القضائية، والمؤسسة المهنية، بل هناك أيضا حتى المفاهيم التي تسود مؤسسة معينة أو حقبة خاصة، **كالإستشراق** مثلا الذي أثبت إدوارد سعيد كم هو مشبع بالتمركز الثقافي المحدد والمقنن. وهكذا، فكل مجموعة لها شفرتها الخاصة، حتى لو تكونت من شخص واحد، هي بالضرورة مؤسسة ثقافية (ومؤسسة وثقافة مفردتان مترادفتان).

من هذه الخاصية «الثقافية»، لا بد أن يتعذر تعريف الثقافة بعموميتها إذ ثقافة المجتمع لا بد أن تنطوي على تعريف ثقافاته المختلفة وغير المحدودة، وبالتالي سيكون التعريف نفسه تعريفا يعتريه ليس فقط القصور الذاتي من حيث هو نفسه ثقافة وإنما لابد أيضا أن ينطوي على ثقافات المجتمع المختلفة التي لا يستطيع التعريفُ حدها أو تحديدها، وبذلك يصبح التعريف عاجزا عن حد نظام أشمل منه ويشارك هو فيه. ولهذا لا يمكن للمرء أن يُعـرِّفَ الثقافة ما لم يقع في مأزق الثقافة نفسها: كأن يقول: الثقافة هي الثقافة أو مجموع ثقافات المجتمع المختلفة، وكأنه بذلك قد عـرّفَ ما هي الثقافة حتى يستطيع أن يحد بها غيرها.

من هذه الصعوبة القاهرة، أصبح التعامل مع الثقافة تعاملا محليا، أي ضمن المؤسسة (الثقافة) الخاصة. ولذلك يأتي تعريف الثقافة أبدا مقصورا على خصوصية مجتمعه، ومقصورا على ذاتية الخصوصية، أي أن النظام الثقافي في خصوصيته سيبقى منغلقا على نفسه مهما حاول الانفتاح. ليس مستغربا أن نجد دراسات الثقافة تصب اهتمامها على جزئية فرعية أو على مجتمعات صغيرة جدا ومحدودة كالاهتمام بجزئية من قيم المجتمعات البدائية في علم الأنثروبولوجيا، أو دراسات **الجنوسة** (التذكير والتأنيث) كموضوعة (ثيمة) في نصوص بعينها، أو التركيز على الجنس في الدراسات

النسائية، وهلم جرا. ويعود سبب الخصوصية المنغلقة إلى حد الثقافة نفسه، وخصوصية الثقافة ذاتها. فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي فلابد أن يقف النظام الدلالي نفسه حدا بين ثقافة وأخرى.

وإذا كانت الثقافة نظاما دلاليا فلابد أن درسها سيقع ضحية النظام الدلالي نفسه، أي لابد أن تنفذ الثقافة المدروسة إلى الخطاب الدارس كما أثبت ذلك دريدا في دراسته للبنيوية الأنثروبولوجية، وكما اعترف ليفي-ستراوس نفسه في دراسته الأساطير إذ تحولت الدراسة نفسها إلى أسطورة، وكما فعل كذلك إدوارد سعيد في كتابه **الاستشراق** إذ أثبت أن مفاهيم الغرب عن الشرق قد أطرت مفهوم الشرق ليصبح مؤسسة ثقافية رغم أن الدراسات الاستشراقية ادعت العلمية المحايدة، وأنها تتعامل مع الشرق كوجود موضوعي. وقد وضع دريدا هذه الحالة المتكررة في صورة قانون حتمي حين قال: إن الفلسفة تفرز الخطاب الذي يؤطرها ويحد من رؤيتها.

وقد كشف لنا الدرس الثقافي زيف فرضياتنا المسبقة وهشاشة أسسها ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعيا بدور الثقافة (أي النظام الدلالي) في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا. إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقييمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير هي سبل تحدها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافية والتاريخ والعلاقات الاجتماعية، ولهذا فهي ليست سبلا متجردة موضوعية بريئة. ومعظم ما نأخذه على أنه مقولات بدهية ومسلمات أولية في تجاربنا مع الأدب والعلوم تتبوأ في سياقات تمارس عليها الحد والتحديد، لتبرز أن هذه الممارسات تقبل الإدراك والوضوح فقط عن طريق علاقتها بالعمل الذي تفرزه والتأثيرات على المشاركين في فاعلية العمل. لذلك يكتب الناقد لنقاد آخرين، ولأعضاء يهمهم الدخول ضمن حدود ثقافة النقد، وبالتالي عليهم اكتساب **القدرة** أو **الكفاءة** التي تمليها المؤسسة المعنية. وضمن سمة المحلية للثقافة فقط يستطيع الدرس الثقافي أن يمارس نشاطه وفعالياته.

والثقافة في محليتها والمقصورة على سياقها الذاتي في زمنها التاريخي، كما حددها وليامز (سواء في كتابه: **المفردات المفاتيح**، أو في كتابه الأخير: **الثقافة**) هي اسم يحدد صيرورة ذاتية داخلية تخص الحياة النخبوية والفنون؛ وهي أيضا اسم لصيرورة عامة تخص تشكلات سبل الحياة ووسائطها. وقياسا على أي من الصيرورتين تملي منظورها على الثقافة، تتغير دلالة الثقافة وتوجهها. وحسب تعريف الثقافة بوصفها صيرورة داخلية ذاتية تخص الحياة النخبوية والفنون، فإن الثقافة مفهوم لعب

دورا حاسما في تعريف الفنون والإنسانيات؛ أما من المنظور الثاني، فقد لعب المفهوم دورا حاسما ومساويا في تحديد وتعريف العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. وكل منظور هنا يستبعد المنظور الآخر.

وحسب هذا الطرح فإن الثقافة تحيط بعالم الفن، والخيال، والأفكار، كما تحيط أيضا بالتشكلات البشرية حيث يكون الكل أكبر من مجموع العناصر، ولذلك سيستعصي تعريف الثقافة بكليتها وشموليتها ما لم يدخل المرء في ضرب من التخمين الافتراضي الذي هو نفسه إفراز ثقافي. والثقافة تصف طرق المجتمعات حين تؤسس القيمة والمعنى وتشتقها من «تجربة» أعضاء هذه المجتمعات، وبذلك تتحول الثقافة إلى جزء من مملكة الذهنية الفكرية. ومهما كانت انتماءاتُ الدراسات الثقافية (أو **التحليل الثقافي**) إلى حقول بعينها أو إلى الحقول كلها، فإن أساسها يقوم على استجواب ما يمكن أن تعنيه «المعرفة» الفعالة، أي ماذا يعني أن يعرف المرء الثقافة وأن ينتمي إلى ثقافة ما؟ وتقتضي هذه المساءلة النظر في المؤسسة الثقافية الراهنة وتحويلها، سواء كانت هي المؤسسة الأدبية، أم هي المؤسسة الأكاديمية أم غيرها، ثم مساءلتها بوصفها إفرازا ثقافيا مزدوج الوظيفة: أي أن المؤسسة هي مؤسسة ثقافية أولا ثم أنها تحافظ على بقاء هذه الثقافة واستمرارها، ثانيا. وتهدف المساءلة إلى «تحويل» المؤسسة وتطويرها. وهكذا فالمساءلة والتحويل هما الهدف التوأم للدراسات الثقافية مهما كانت الثقافة التي تتقصدها بالدرس.

ولما كان الدرس الثقافي درسا في جزئية مؤسساتية ضمن المشهد الثقافي العام، فإننا لا نستغرب أن تتخذ الدراسات الثقافية نهجا محددا في المؤسسة الأكاديمية، كأن تدرس ما يمكن أن يكون هامشيا، أو كأن لا تلتزم بالأعراف التقليدية للمؤسسة الأكاديمية، أي أن تستجوب القيم والأعراف المقبولة، ومن منطلقها تفسر تهافت أسباب رفض وتهميش غيرها ضمن المؤسسة الثقافية نفسها. ثم تسعى الدراسات الثقافية إلى تطوير المؤسسة الثقافية نفسها وتحويلها، لكي تستوعب ما كان يستبعده نظامُها. لكن المفارقة في هذا المسعى تكمن في أن الثقافة الهامشية تتحول إلى ثقافة المركز، وبذلك تتكرر نفس آليات الجمود التي كانت وازع الاستجواب والمساءلة في البدء. ثم إن المؤسسة نفسها هي التي ترسي آليات المساءلة ومنهجيتها وتبيح فاعليتها وفعاليتها. وبهذا فإن المساءلة النقدية نفسها جزء من ثقافة المؤسسة ومقيدة بآلياتها ومنهجها. ونحن نعلم مدى ارتباط الأدوات والمنهج بما تفرزه من معرفة وثقافة: إنها تقيد الرؤية وتحد البصر حتما. فكما يقول إدوارد سعيد، إن المنهجية لدى الناقد تحقق

دائما غايتها وفعاليتها، وتجعل النص يفرز دائما ما تبحث المنهجية عنه (**العالم، والنص، والناقد**، ص: 146).

ولهذا لابد أن يشتبك الدرس الثقافي بموضوع الدراسة اشتباكا ثقافيا، بمعنى أن الدرس يستمد قدراته من الموضوع، والموضوع يملي على الدرس النتائج والاكتشافات في دائرية تجسد نفسها كما هي حال الكرنفال الاحتفالي. ولئن كانت هذه السمة حتمية أكيدة فإنها أيضا سمة ثقافية في الوقت نفسه، تجعل الدرس نفسه عرضة للعيوب الثقافية التي جاء الدرس منتقدا إياها ومفندا فرضياتها الخفية. وهكذا فالثقافة نظام دلالي لابد أن يقوم على الاستبعاد والاستقطاب، ولا يقبل إلا ما ينصاع إلى النظام الدلالي مهما حاول تحليل الثقافة أن يفند الثقافة ويبين عيوبها. إن الوعي بآليات الثقافة وطريقة فاعليتها تجعلنا نتساءل عن مدى براءة عناصرها جميعا، بما في ذلك «الذات» الباحثة في الثقافة. وكان لابد أن يصل الشك إليها لأن الذات الباحثة في الثقافة جزء من الثقافة نفسها، أي كما يقول الماديون (اليسار البريطاني عموما): إنها ذات «متموضعة» ضمن ما تستجوبه، ولابد أن يعتري الدرس الثقافي من النقص ما يعتري الدارس نفسه.

ليس مستغربا أن يدلف دريدا في منتصف الستينيات إلى خشبة المسرح العالمي من خلال درسه للدرس الثقافي البدائي عند ليفي-ستراوس. فالدرس الثقافي لا يمكن بحال أن يتسم بغير النقص الذي تخفيه الثقافة أبدا مما يمنع الدراسة الثقافية من ملاحظة عيوب الدراسة نفسها، أي ما لم تناقض أسس «الموضعية»، فتتكرر عيوب الخطاب الثقافي المستهدف. لم يكن جزافا أن يدعو كليفورد غيرتز عام 1973م إلى حتمية «التكرار» الذي يسم التحليل الثقافي نفسه بميسم النقص القار، ولئن اعترف ليفي-ستراوس نفسه بتحول درسه الثقافي في الأساطير البدائية إلى أسطورة منها، فإن غيرتز يقول إن التحليل الثقافي كلما أوغل في موضوعه، كان التحليل نفسه «أقل اكتمالا. إنه علم غريب إذ إن تأكيداته الأكثر دلالة تقوم على أسس أكثر هشاشة، فالسير بالموضوع المقصود إلى أية نهاية يعني [فقط] تكثيف الشك بنفسك وبالآخرين، إذ [إنك] تتردد فيما إذا أدركت الأمر حقا».

هذه الحتمية التي يرصدها غيرتز أفضت به إلى حتمية شعاره المألوف، وهو شعار لا يقرر سوى الشلل الذاتي في الدرس الثقافي: إن نتائج التحليل الثقافي وتأكيداته لا تقوم أبدا إلا على أساس «حتمية انهيارها جوهريا» (**تفسير الثقافة**، ص: 29). كما رصد أيضا المخاطر التي تتهدد الدرس الثقافي بكامل حقوله، خاصة الاجتماعي منها.

فالدراسات الثقافية شأنها شأن الاحتفال الكرنفالي تضاعف حجمها بتضاعف أعضائها؛ لكن المضاعفة نفسها تضاعف أيضا العيوب والمخاطر بنسبة تطرد تماما مع حجمها. فكما أن الحفل الكرنفالي يقتضي انصهار الممثل في المشاهد وذوبان الفرق بين الرؤية والبصر، كذلك الأمر مع الدراسات الثقافية حيث يغيب الخطاب الاجتماعي في عين المناسبات التي تقتضي وجوده، فهو ينغمس تماما في «توية» التفاصيل الذاتية المباشرة، فتنعدم تبعا لذلك إمكانية إصدار التعميمات التجريبية التي يقوم عليها الخطاب بوصفه علما منهجيا أو تحليلا منظما. ومن هنا تطغى الصبغة الذاتية على الدرس الثقافي، حتى في رصده «حيوات الغرباء» أو الآخرين، كما هي حال الدراسة الإثنية والأنثروبولوجية. فالدرس الثقافي غالبا ما يُسْقط على «الغرباء» سماته الذاتية، حتى يتحول الآخر إلى صورة مستنسخة من «الأنا». وفي تعليق ديفس وشلايفر على «غرباء» غيرتز، نلمح حقيقة لا مفر منها، فهما يذهبان إلى أن الغرباء غالبا ما يكونون «نحن أنفسنا» أكثر من كونهم آخرين. كما يؤكدان بأن هذه هي الحقيقة التي اكتشفتها الدراسات النسائية المعاصرة، وتوصل إليها **النقد النسائي** نفسه.

إن الصبغة الذاتية في الدرس الثقافي تأتي من «موضعية» الذات، وهي صبغة لا يمكن بحال الفكاك منها، ولهذا يصطبغ الدرس الثقافي دائما باللون الشخصي غير الموضوعي. ولم ينكر دارسوا الثقافة هذه السمة الذاتية، بل أكدوا وجودها وحاولوا تبريرها بقولهم إن السمة الذاتية تعني الاهتمام بموقف وسياق الذات الفاعلة، والموقف والسياق من أمور الحتمية التي تحد وجود المرء. كما حاولوا تعريف الذات على أنها مجموعة من المواقع في اللغة والمعرفة، واللغة والمعرفة هما بدورهما مهاد ونسيج الثقافة ولحمتها. لذلك فإن الذات لا محالة متموضعة ذاتيا، وبذلك تنحاز أبدا إلى ثقافتها.

وهكذا فإن قصارى جهد الدرس الثقافي أن يعترف بذاتيته ويبررها بالقول إنه يضع ذاتيته موضع المساءلة كما يضع موضع التشكيك منظوره وفرضياته الذاتية، وهذه هي سمة النقد الفاحص (critique) التي يفخر بها الدرس الثقافي. وإذا نظرنا إلى هذه القاعدة النقدية جيدا، فإننا نستطيع القول إننا لا نستطيع مساءلة أي شيء دون أن نشكك في من هو القائم بالمساءلة، لأن الدرس الثقافي بالضرورة سيكون نشاطا تحدده ذوات ثقافية معينة لها مصالحها الخاصة. يضاف إلى هذا التحيز الواضح، غياب الطريقة الكونية المحايدة لوضع أمر ما موضع الدرس الموضوعي، كما يتضاعف التحيز نفسه مع غياب أرضية يقوم عليها الدرس خارج موضعية الخطاب نفسه وبعيدا

عن المصالح الذاتية، مما يجعل براءة المراقب الثقافي براءة مذنبة منذ البداية. ومن عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه، بل إن ممارسي الدرس الثقافي حذرون جدا في تصريحاتهم عن إنجازات هذا النهج. أضف إلى ذلك أنه نقد أيديولوجي دائما وأبدا.

ليس مستغربا إذن أن يصل الدرس الثقافي إلى مرحلة الشلل التي تحبط غاياته الطوباوية، إذ إن دائرية الثقافة، شأنها شأن لغة الميتافيزيقا، لا يمكن الخلاص منها. وهذه هي المرحلة التي وقفت عندها مابعد البنيوية خاصة في صورة **التقويض**. أما الدرس الثقافي، فما أن رأى هذه العقبة القاهرة حتى استدار على نفسه مرتين: مرة ليستجوب آلياته الذاتية، وأخرى ليهرب إلى مظلة الفكر التقليدي الذي كان أصلا يناهضه. فلئن كان التقليد الفكري أو الفكر التقليدي يقوم على ثنائيات ضدية غير متكافئة، فإن التحليل الثقافي (مفيدا من طروحات **البنيوية** ومابعدها، خاصة طروحات **مابعد الاستعمارية**) استجوب التضاد الهرمي وتأكد من عدم عدالة هذا التضاد، وأدان فرضياته الخفية المسبقة. فما هو البديل، إذن؟

قالت بعض الدراسات الثقافية بوجوب قلب بنية التضاد، وأخرى أصابها الهلع، بينما ذهب **التقويض** إلى أن مجرد كشف مسلمات الثنائيات الضدية هو موقف أخلاقي وفاعل، لكن بديلا طاهرا من التحيزات أمر محال، بل ليس من بديل لا يتبنى نفس هرمية التضاد المجحف. واكتفى **التقويض** بهذا الموقف شبه السلبي، وهو موقف يجعلنا نعي الهرمية الضدية ونكتفي بمعرفتنا هذه. أما الدراسات التي قالت بقلب البنية الضدية فهي لم تفعل شيئا سوى استبدال قمع بقمع، وبنية ضدية بأخرى، ومثل هذا الموقف على الأقل لا عذر له، إذ إن الهرمية التقليدية كانت على الأقل معذورة بعماها عن فرضياتها الخفية، أما الآن فإن الجميع على وعي بما يكمن داخل الخطاب من هوة سحيقة لا تبرر فرضياته وإنما تفرض نتائجه.

كان مكمن الأزمة في الدرس الثقافي ذاته هو علاقة المعرفة بالعمل، وهي أزمة أخلاقية بالدرجة الأولى: أن يعمل المرء بما يعرف، لكن الشق الثاني من هذه المقولة هو أن يعرف المرء أن ثنائية العمل والمعرفة هي نفسها ثنائية ضدية تقوم على مسلمات غير منقودة، فما الذي يمنح امتيازا محددا للعمل أو للمعرفة؟ ثم إن أيا من العمل أو المعرفة لا بد أن يستبعد ويستقطب حتى يستطيع أن يؤدي مهمته عمليا أو فكريا. أضف إلى ذلك أن قيم المعرفة أو العمل هي نفسها قيم ثقافية متحيزة ثقافيا فتملي موقفا حتميا ومسبقا.

كان الحل الوحيد هو رفع الذات من أرضيتها، وتحطيمها، ثم إعادة بنائها بوصفها بنية ثقافية عرفية (أي مؤسساتية ثقافية وليست وجودا مسبقا)، تتبأ داخل نظام ثقافي لا يمكن لها بحال أن تحكمه أو أن تحدد مساره. هذه العملية من التذويب ثم إعادة التكثيف ليست عملية بنيوية وحسب، وإنما هي ما أسماه دارسو الثقافة بالتموضع (positioning): أي تموضع الذات ضمن خطاب ثقافي يفرزها ويبيئها محليا. ولما كانت الذات إفرازا لنظام ثقافي معين، أي لما كانت نتيجة لا سببا، فإنها أصبحت أعجز من أن تتجاوز محلية النظام وآلياته، فاستقرت مسجونة ضمن بنيته وسياقه (لم يكن جزافا أن يسم الناقد الأمريكي الماركسي فريدريك جيمسون أحد كتبه بـ: **سجن اللغة**). إن مَـوْضَعة الذات كانت حتمية ثقافية، لأن على أصحاب التحليل الثقافي الشروع أولا بمساءلة واستجواب فرضياتهم الذاتية وعلاقتها بالثقافة التي أفرزت موقفهم وممارستهم. وقد سعى هذا الاستجواب تحديدا إلى إيجاد وجهة نظر «نقدية» مشروعة تفسر التحيز وتبرر الفعالية العملية النقدية. لذا قالوا بـ«موضعة» الذات ضمن خطاب أيديولوجي تاريخي محدد.

من هذا المنطلق كان لابد أن يرتبط الدرس الثقافي بالدرس **البنيوي** ارتباطا وثيقا. فالذات -- شأنها شأن العنصر في البنية -- تؤدي وظيفتها داخل البنية المغلقة التي تتسم بالشمولية الذاتية، والتحول الذاتي والتحكم الذاتي، أي إنها تتحول بنيويا، (وليس «شعوريا»). مثل هذا القول ينزع عن الذات «المسؤولية» القانونية والأخلاقية، وبذلك تصبح المسؤولية من شأن الثقافة لا من شأن الذات. فما العمل إذن؟ لم يكن ثمة خيار سوى الخيار الأخلاقي نفسه. فكانت الخطوة الثانية هي تبني الإيمان بالخيار النقدي الأخلاقي، خاصة أن مفردة النقد ذاتها في أصلها الإغريقي (kreinen) جاءت من الفصل والعزل واتخاذ القرار (أنظر مدخل **النقد** ضمن مدخل **النظرية النقدية**). ليس مستغربا أن يصل الدرس الثقافي إلى مرحلة مشروعية الخيار الواعي الأخلاقي، وهو نفس الخيار الأخلاقي الذي كان وراء اتهام الفكر التقليدي بالتناقض والقمع بوصف الأخلاق مؤسسة ثقافية قمعية تعود إلى أرسطو وأفلاطون، والحقب التاريخية السحيقة.

ولا يبرر مثل هذا الخيار سوى النخبوية التنظيرية التي بررت مشروعية التقليد الفكري على مدى التاريخ. إذ الجانب التنظيري في الدرس الثقافي يتحول دائما إلى سلطة متحيزة تضفي مشروعية الموضوعية على الدرس نفسه من جهة ثم تجعل الدرس نفسه موضوعا ماديا متشيئا، وبهذا تصبح السلطة التنظيرية نفسها استراتيجية لعملية حادة من عمليات التسليع (من سلعة). وهكذا تصبح الثقافة مادة لتعظيم «رجالها» الذين

بدورهم يمتلكون «الثقافة»، في دائرية تستمد مشروعيتها من ذاتها. هذا هو ما قاله الناقد الانجليزي الفيكتوري ماثيو آرنولد حين قال «إن رجال الثقافة العظماء هم أولئك الذين لديهم الشوق إلى نشر أفضل المعرفة وأفضل الأفكار في زمانهم، نشرها وضمان سيادتها وبثها في المجتمع من أقصاه إلى أقصاه». وفي هذا المجال، تفرز الثقافة تجانسا منسجما بين «رجالها العظماء» لكن الدرس الثقافي نفسه يفشل أبدا كنقد فاحص (critique) للثقافة لأن النخبوية التنظيرية تنزع مصداقية العمومية الثقافية، وترسي مكانها المصالح الشخصية التي تعزز الثقافة الذاتية وتحافظ على ديمومة ثقافة النخبة.

وفي مثل هذه الحالة، فإن الثقافة تستطيع إخفاء محدوديتها وخصوصيتها فقط من خلال عماها الذاتي، أي من خلال التوحد التام بين عناصرها. لهذا يدعو غيرتز إلى نبذ التعميمات «العلمية» الكونية الوضعية، واستبدالها بممارسة «تكثيف الوصف» الذي يمنع التعميم أصلا. يقول غيرتز: «إن الهدف الأساسي لبناء النظرية [ضمن التحليل الثقافي] ليس في تشفير الانتظامات المجردة، وإنما في إمكانية تحقيق الوصف الكثيف، أي ليس في التعميم عبر الحالات، وإنما في التعميم ضمنها» (*تفسير الثقافة*، ص: 26).

إن الدراسات الثقافية نفسها تشكل ثقافي أفرزته ممارسات نقدية رائدة في الفكر الإنساني. ولهذا ليس مستغربا وليس قدحا أن نقول إن الدراسات الثقافية أخذت أهم استراتيجياتها من نظريات قائمة، وأفادت منها كثيرا في دراسة ظواهر كانت خارج منظور تلك النظريات. من هذه الحقيقة يستطيع المرء أن يقول إن الدراسات الثقافية عالجت قضايا ملحة في فضاءات ثقافية مختلفة، كالعلاقة بين الثقافة والتحيزات، كما كرست استراتيجياتها للكشف عن التواطؤ الأيديولوجي بين مختلف فضاءات الثقافة، وشحذت الوعي بالعلاقة بين طبيعة المؤسسة والثقافة، وكذلك العلاقة بين المؤسسة وفرضياتها الخفية. غير أن هذه الإنجازات لم تكن أبدا إنجازات الدراسات الثقافية، لأن الدراسات الثقافية نفسها ما كانت لتكون لو لم تكن هذه الدراسات نفسها إفرازا للممارسة **البنيوية** ومابعدها، والممارسة البنيوية نفسها ممارسة ثقافية تعاملت مع كافة فضاءات الثقافة.

والدراسات الثقافية الموجودة بإنجازاتها المحدودة لم تتجاوز بعد طروحات **البنيوية**، وهي بذلك عرضة للعيوب التي تورطت فيها **البنيوية**. أما النشاط مابعد البنيوي فلم يقدم بديلا فاعلا، وإنما وصل مرحلة الشلل والقصور الذاتي. ولما كانت الدراسات الثقافية إفرازا لهذه الممارسات، فإنها لم تكن أحسن حالا. ولهذا فإن

الدراسات الثقافية، بسبب ادعاءاتها، سقطت ضحية خطابها الخاص. فدعوة جوزيف هيللس ميلر إلى تبني «وحشية الغموض» لم تفض إلا إلى الاستسلام الاجتماعي والسياسي، كما أن نقد دريدا للعقل المحض لم يؤكد غير **العماية** القاتلة، وشيوع الدراسات الثقافية وانتشارها لم يثبت غير تعمية وإخفاء الخيارات الأخرى، كما أن التركيز على ثقافة الهامش لم يصل إلا إلى مركزية الهامش وتكرار القمع الذي نادى بنبذه. وإذا أمعنا النظر في طروحات **النقد النسوي** وعروضه فسندرك أنه أكد فقط امتياز الأنثى «البيضاء» المنتمية إلى الطبقة الوسطى الأمريكية. وإذا رجعنا إلى تاريخ الأفكار، فسنجد ممارسات الدرس الثقافي شائعة في عقدي النصف الثاني من القرن العشرين شيوعا أفضى به إلى محاسبة نفسه وآلياته ومنهجيته، ولم يتجاوز بعد هذه المحاسبة المشروعة.

مراجع ومصادر:

Brantlinger, Patrick. *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America.* New York: Routledge, 1990.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books, 1973.

Grossberg, Lawrence, C. Nelson, and Paula Treicher. *Cultural Studies.* New York: Routledge, 1992.

Instituting Cultural Studies. Ed. Isaiah Simthson and Nancy Ruff. Champaign: University of Illinois Press, 1993.

Williams, Raymond. Keywords. Revised edition. New York: Oxford University Press, 1983.



الجنوسة

(Gender)

الجنوسة (والترجمة بهذه الصورة لمجلة **ألف**: **مجلة البلاغة المقارنة** في عددها التاسع عشر لعام 1999م) مفهوم تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية الطبية والنفسية والعلوم الطبيعية والقانونية والدينية والتعليمية والأدبية والفنية وفضاءات العمل والتوظيف والاتصال والإعلام والتراجم والسير الذاتية، مما جعله بؤرة لبرامج ودراسات عبر تخصصية بدأت تنشط في الكليات والجامعات الغربية. ولعل المحرك الأساسي لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية التي تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة عموما والغربية خصوصا.

ويعود المفهوم في أصله إلى مصطلح لغوي ألسني يشير إلى تقسيم ضمني في النحو القواعدي اللغوي، إذ هو في اللغات الغربية السائدة اليوم مشتق من المفردة اللاتينية التي تعني النوع أو الأصل (genus)، ثم تحدر سلاليا عبر اللغة الفرنسية في مفردة (gendre) التي تعني أيضا النوع أو الجنس، ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية أو الأجناس الفنية، كالرواية والمسرحية والشعر وبقية التفريعات السلالية المعروفة. والجنوسة التصنيفية النحوية في قواعد اللغة لا تختلف عنها في الأدب ولا تختلف عنها في تحديد النوع البشري من حيث التذكير والتأنيث. والباحثون في أمر الجنوسة يعتبرون الأجناس النحوية من أكثر التصنيفات تعقيدا، لكنهم يجمعون على أنها وحدات من الأسماء تتأثر بسلوك ما يحيط بها من مفردات. ويرون أن مصدر تعقيدها نابع من كونها ليست بنية كونية قارة، بل تتغير من لغة إلى أخرى. فالجنوسة في بعض اللغات أساسية ومهمة، لكنها تغيب تماما في لغات أخرى. ويذهب الباحثون المعنيون بقضية الجنوسة اللغوية النحوية إلى أن عدد الأجناس ليس مقصورا على اثنين أو ثلاثة كالمذكر والمؤنث وحيادي الجنس كالجماد؛ بل إن أربعا قد يكون عددا مألوفا في بعض اللغات، ولربما وصل العدد في لغات أخرى إلى العشرين جنسا.

ولعل أهم ما أكده الباحثون هو أن الجنوسة لا علاقة لها بالجنس البشري البيولوجي والأجهزة التناسلية في الإنسان. ففي بعض اللغات نجد التمييز الجنوسي قائما على الفرق بين المذكر والمؤنث وحيادي الجنس؛ لكننا نجد التمييز في لغات أخرى مرتكزا على الفرق بين الحي وغير الحي، والإنسان وغير الإنسان، وعلى الفرق بين العاقل وغير العاقل، وعلى الفرق بين الذكر الإنسان وغير الذكر، وعلى الفرق بين القوي والضعيف، وعلى اختلافات أخرى لا علاقة لها بالجنس البشري أصلا. لكن كل هذه الاختلافات تؤدي في النهاية وظيفة الفرق بين الذكر والأنثى. وتتأسس مهمة هذه الوظيفة على تحقيق اتفاق كامل وتساوق في العلاقات اللغوية النحوية. فالأجناس تتمايز نحويا حسب اتفاقها من عدمه مع ما يحيط بها من مفردات. وقد يتبدى هذا الاتساق في بعض اللغات في اتساق الأفعال والصفات مع الجنوسة المذكرة أو المؤنثة؛ وفي لغات أخرى يتكشف الاتساق في وحدات الظروف والأحوال والأعداد بل حتى في أدوات الربط. وهكذا يكون الاتفاق والاتساق هو المجس الحقيقي لسلوك الجنوسة في علاقتها بما يحيط بها من مفردات.

أما بالنسبة إلى الدراسات النسائية فتكمن أهمية الجنوسة في تعدديتها وسماتها اللغوية النحوية، خاصة عدم صلتها المباشرة بالجنس البشري البيولوجي (أنظر **النقد**

النسائي). إذ تسعى الدراسات النسائية إلى توظيف المفهوم النحوي في دراسة البنى الثقافية الاجتماعية والسياسية المختلفة. فإذا كانت الجنوسة اللغوية النحوية مجرد بناء أو تركيبة عرفية تقتضيها خصائص اللغة، فإن التمييز النوعي الجنسي (البيولوجي) بين الذكر والأنثى هو تمييز تركيبي مؤسساتي ثقافي وليس خاصية بيولوجية طبيعية. ولهذا تصبح الجبرية البيولوجية مجرد إسقاط ثقافي لا علة طبيعية له في التكوين البشري نفسه. كما أن الجنوسة اللغوية النحوية ليست بنية ضدية، بل تتسع إلى تشعبات متساوية لا تملي قيما هرمية. من هذه الخصائص سعت الدراسات النسائية لدحض دعوى هرمية العلاقة بين الذكر والأنثى التي اصطنعتها وأرستها الثقافة لكي تعطي الرجل قيمة لا تعتمد على غير تكوينه البيولوجي، أما المرأة فتتدنى على السلم الهرمي لا لسبب سوى تكوينها الطبيعي.

وقد بدأت الدراسات النسائية بدحض مصداقية الجبرية البيولوجية وأثبتت أن التكوين الجنسي ليس معيارا للقيم الثقافية، بل إن القيم الهرمية إسقاطات لا يبرر تعسفها سوى التذرع بالتكوين الجنسي الذي لا يصمد أمام الدراسات المخبرية التجريبية. كما انبرت دراسات نسائية أخرى لتتقصي علاقات البنى الاجتماعية في تفريقها بين الرجل والمرأة اعتمادا على الجنوسة التي لا تبرر طبقية العلاقة، ولا توزيع الفائدة والأعباء في المجتمع، وقد كشفت عن علاقة هذا الفصل بالهيمنة والسلطة والتسلط وتكوين الهوية ومفهوم الذات. إذ إن الفصل الحاد بين المذكر والمؤنث أرسى منظومة مفاهيمية عازلة تجعل الأنثى تفكر بطريقة تختلف عن طريقة تفكير الرجل في كافة المستويات، لعل أسوأها أن الأنثى تلعب الدور الذي اصطنعه لها الرجل لا تحيد عنه، وتقدم له من التبرير ما وضعه الرجل نفسه من تبرير.

ولئن أجمع الباحثون الغربيون على أن الجنوسة ليست بنية طبيعية وليست حتمية بيولوجية، وإنما تركيبة اجتماعية ثقافية لا علاقة لها بالتكوين الجنسي البشري، فإنهم حاولوا رصد صيرورة الدور الفعال الذي تلعبه الجنوسة. ويذهب دارسو الجنوسة إلى أن الفرق بين «الرجل» بصفاته الإيجابية و«المرأة» بسماتها السلبية (مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر والأنثى)، إنما هو فرق أيديولوجي ثقافي اجتماعي دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوة القانون والسلاح. كما أن الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسس «بنية الجنوسة» ويجيز الدور الذي سيلعبه كل من الطرفين. وبهذا فإن الثقافة، وليست الطبيعة البيولوجية، هي التي تضع قيودا ومحددات حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك.

ولهذا فإن تعريف الجنوسة لا يتجاوز هذه الخصائص العامة؛ إذ إن الفارق الإجناسي عند دارسي الجنوسة بنية تأسست تاريخيا وثقافيا بالاعتماد على الاختلافات البيولوجية؛ لكن منذ أن ظهر التمييز الإجناسي، والتفريق لا يعني غير هرمية أكيدة رغم أن التسلسل الهرمي لا يقوم على الفارق الجنسي البيولوجي، وإنما على اختلافات نفسية اجتماعية سياسية. ولهذا فإن الجنوسة تصبح نظاما مؤسساتيا للطبقية الاجتماعية، واحتكارا للسلطة يحول دون مساواة الطرفين ثم تفرض هذه السلطة هرمية قيمية على الجنس البيولوجي لتتسم السلطة نفسها بسمة الجنس البيولوجي. أما أيلين شوالتر فتنطلق في تحديدها الجنوسة من كون الجنوسة بنية ثقافية اجتماعية وليست حقيقة طبيعية جسدية، ولهذا فهي مصطلح يستجوب البنى الاجتماعية والثقافية والنفسية المفروضة على الفارق الجنسي (البيولوجي). فالجنوسة، على عكس **النقد الجينثوي** المعني بالكتابة الأنثوية، وعلى عكس مفهوم «الأنثوية» في فكر مابعد البنيوية هي استكشاف لكل ما ينجم عن نظام الجنس التكويني والجنوسة من حفر أيديولوجي وتأثيرات أدبية.

وقد اختصرت جوان سكوت أهداف دراسات الجنوسة في ثلاث: إقامة تحليل التراكيب الاجتماعية مقام الجبرية البيولوجية في مقاربات الاختلاف الجنسي؛ وإقامة دراسات مقارنة للرجل والمرأة في حقل التخصص الواحد؛ وأخيرا تغيير نماذج التخصصات بإضافة الجنوسة كعامل تحليل جديد. ولا شك أن مثل هذه الأهداف قد أفرزت دراسات كشفت الكثير من التحيزات في الفكر الغربي. فعلى المستوى العلمي البحت أكدت دراسات الجنوسة أن الأنموذج المعرفي العلمي قد استبعد الأنثى باستمرار حتى أن فرجينيا وولف قد قالت إن «للعلم جنسه.. إنها [أي العلم] رجل، وأب، وموبوء أيضا». بل إن الدراسات أثبتت أن الفواصل بين ما هو علم وما هو غير علم يتبع الفاصل بين ما هو «رجل» وما هو «أنثى». ولعل محور دراسات الجنوسة ينصب على تناقض النتيجة في الانتقال مما هو بيولوجيا «أنثى» إلى أن الأنثوي أقل قيمة مما هو مذكر.

فهذه النقلة لا يبررها العلم نفسه، وإنما تحتمي بأيديولوجية العلم والثقافة والبنية الاجتماعية. إذ كما تذهب بروفسورة الطب، روث بلير فإن التمييزات الجنسية الطبيعية أصبحت جزءا من أيديولوجية «تسعى إلى جعل ما هو في الحقيقة اختلافات اجتماعية وسياسية تبدو فوارق طبيعية وبيولوجية، وبذلك تبرر التمايز في الأدوار الاجتماعية وأيضا علاقات الهيمنة بالخضوع. وأكثر من ذلك، فإن ما يمكن أن يعرض بوصفه

طبيعيا يصبح ببساطة معيارا يبرر القواعد والأعراف التي تقتضي استهجان وعقاب كل من يحيد عنها». وباختصار شديد، فإن الفارق الجنسي الطبيعي قد وظف ليكون علامة امتياز قيمية بين السائد والمسود، وهي قضية تعود إلى بدايات الفكر الغربي المكتوب. يقول أرسطو مثلا: «إن الذكر بالطبيعة سائد، وإن الأنثى بالطبيعة ناقصة؛ الواحد حاكم والآخر محكوم؛ إن مبدأ الضرورة هذا يمتد إلى كافة البشر».

ومن خصائص الفكر الغربي نستطيع أن نرى الاتجاهات التي سارت عليها دراسات الجنوسة: فهي حاولت تحييد الهيمنة الذكرية التي تعتمد على تكوين الجهاز التناسلي؛ كما حاولت إقامة نوع من العدالة الاجتماعية؛ وحاولت (بسبب بنية التضاد بين الذكر والأنثى) أن تقلب بنية التضاد لكي تصبح الأنثى أصلا والرجل فرعا؛ وكذلك حاولت تأكيد خصوصية الأنثى واختلافها عن الرجل؛ ودعت إلى إقامة جماعات الأنثى على غرار جماعات الرجل. ولا شك أن مثل هذه الدعوات تتعارض فيما بينها بل تتعارض حتى مع أهدافها التحررية. إذ إن دراسات الجنوسة أصيبت بداء مابعد البنيوية فهي تكشف الخلل لكنها لا تستطيع تصحيحه ما لم ترتكب نفس آلية القمع التي جاءت لتناهضها؛ وبهذا فهي تكرر مسار الطرح التقليدي ولا تقوضه. ولما كانت هذه الدراسات منصبة على معاناة الأنثى فإنها وصلت إلى مرحلة تأكيد سمو وأهمية الأنثى وبالتالي تكون قد وقعت في شرك الهرمية الفكرية التي جاءت أصلا لمحاربتها. لا غرو إذن أن تنادي الكثيرات من النساء بالجوهرانية الأنثوية التي كانت جوهرانية ذكرية. أما العدالة الاجتماعية فهي مقولة في أصلها ذكورية، كما أن مناداة الأنثى بهذا المفهوم لا يعدو أن يكون وقوعها في شرك نصبه لها الرجل، أي أحد حيل الذكورة التي تبقي الرجل متربعا على قمة الهرم.

ولا شك أيضا أن دراسات الجنوسة وقعت بين المطرقة والسندان، وهو الوضع الذي أطره الرجل ورسم حدوده. فهي إن لم تطالب بتحييد الجنوسة، فإنها ستحافظ على الوضع الراهن، وبذلك يبقى الرجل كما كان. وإن هي طالبت بتحييد الجنوسة فإنها بذلك تفقد سمتها المائزة واختلافها، وبذلك تفقد ما يمكن أن يهبها هويتها التي من خلالها تستطيع المطالبة بما تراه من حقوق أو عدالة اجتماعية. لا يمكن بحال وصف هذه المفارقة القاتلة. فلئن أثبتت الدراسات، مثلا، أن الجنس البيولوجي ليس عاملا في تحديد المقدرة الإدراكية، وأن المقدرة الإدراكية مؤطرة اجتماعيا بالدرجة الأولى، فإن النساء في هذه الحالة لا يستطعن الاحتكام إلى العلم نفسه لدحض هذا التحيز، إذ العلم نفسه بوصفه إفرازا ذكريا يكون قد تلوث مسبقا بالتحيز الذكري،

وبذلك فإن الاحتكام إليه لا يفضي إلا إلى تأكيد التحيز نفسه. وهكذا فإثبات توهم الرجل وتحيزه المتسلط يكشف الوهم لكنه لا يقضي على التسلط لأن التسلط والهيمنة لم تكن نتائج حتمية علمية. بل إن كثيرا من النساء (شوالتر، ودروسيلا كورنيل مثلا) ومن الرجال (ريتشارد رورتي) أدركوا أن الكشف النظري والتنظيري لا يخدم أهداف الحركات النسائية؛ بل على التنظير أن يصاحب العمل. تقول كورنيل: «إن النظرية لا تغير العالم، رغم أنها تساعدنا على رؤية سبب وكيفية التغيير. لا زال الأمر متروكا لأعضاء الحركة النسائية كي يطوروا حلما بعالم للنساء خارج الطبقية الجنوسية وأن يحاولوا أن يجعلوه حقيقة واقعة».

لقد أدركت دراسات الجنوسة كثيرا من هذه المفارقات وما زالت في منتصف الطريق تكشف التحيز لكنها تبقى عاجزة عن إرساء البدائل العادلة. ولعل مرحلة القصور الذاتي هذه نتيجة حتمية للفكر الغربي نفسه إذ هو في صورته مابعد البنيوية أو مابعد الحداثة فكر فاعل في كشف الحيل الأيديولوجية لكنه (تجنبا للوقوع في الشرك نفسه) عاجز عن عرض البدائل الخالية من عيوب الفكر السابق. لذلك يقول رورتي: «إن الذكورة وحش أكبر وأشرس بكثير من الوحوش الصغيرة الملتفة على بعضها، والمتصارعة مع **التقويض** والذرائعية (Pragmatism). إن الطرح الذكوري هو دفاع قوم تربعوا على القمة منذ فجر التاريخ، ضد محاولات إسقاطهم؛ إن ذلك الوحش متمرس جدا على التكيف، وأعتقد أنه سيبقى على وضعه في بيئة فلسفية ذات تمركز منطقي مثلما يبقى في بيئة فلسفية تناهض التمركز المنطقي».

مراجع ومصادر:

«الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير»، عدد 19 من مجلة: **ألف: مجلة البلاغة المقارنة**، 1999م.

Al-Ruwaili, Maijan H. "Degendering Knowledge/Bridging the Sextual Difference?" *Alif: Journal of Comparative Poetics* 19(1999), pp. 8-42.

Barry, Kathleen L. "Tootsie Syndrome, or 'We have met the Enemy and They are Us.'" *Women's Studies International Forum* 12:5(1989), 487-493.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Cornell, Drucilla. "Enabling Paradoxes: Gender Difference and Systems Theory." *New Literary History* 27(1996), 185-197.

Harding, Sandra. *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking From Women's Lives*. Milton Keynes: Open University Press, 1991.

Showalter, Elaine, ed. *Speaking of Gender*. New York: Rougtledge, 1989.

Waller, Marguerite. "Academic Tootsie: The Denial of Difference and the Difference it Makes." *Diacritics* 17, 1987.

خطاب/تحليل الخطاب

(Discourse\Discourse Analysis)

تسير مدلولات هذا المصطلح في النقد الغربي المعاصر في خطين رئيسين يتمثل أولهما في المبحث اللغوي الأسلوبي المعروف بـ«تحليل الخطاب»، والثاني ببعض الاستعمالات في النقد مابعد البنيوي، خاصة في **التاريخانية الجديدة** وما يعرف **بالدراسات الثقافية**.

على المستوى اللغوي البحت يشير مصطلح «خطاب» في معناه الأساسي إلى «كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا.» غير أن الاستعمال الاصطلاحي تجاوز ذلك إلى مدلول آخر أكثر تحديدا يتصل بما لاحظه الفيلسوف هـ. ب. غرايس عام 1975م من أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة. ومثال ذلك أن يقول شخص لآخر: «أ لا تزورني؟» فلا يفهم السامع من الجملة أنها سؤال، على الرغم من أن ذلك هو شكلها النحوي، وإنما يفهم أنها دعوة للزيارة. وقد اتجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية، وهو مما يصل هذا الحقل بحقل آخر يعرف بـ«نظرية القول الفعل» (Speech Act Theory)، وكذلك بالسيمياء أو علم العلامات من حيث هو أيضا بحث في القواعد أو الأعراف التي تحكم إنتاج الدلالة. ومما لا شك فيه أن لهذا كله أهميته في الدراسات النقدية، فقد أفاد كثير من النقاد من تحليل الخطاب، مثلا، في دراسة الحوار الروائي خاصة الكيفية التي يتمكن بها المتحاورون من الاستدلال إلى المعنى دون أن تكون هناك دلالة ظاهرة عليه.

غير أن للخطاب مفهوما آخر ربما فاق المفهوم الألسني البحت في أهميته النقدية. ذلك هو ما تبلور في كتابات بعض المفكرين المعاصرين وفي طليعتهم الفرنسي ميشيل فوكو الذي استطاع أن يحفر لهذا المفهوم سياقا دلاليا اصطلاحيا مميزا عبر التنظير والاستعمال المكثف في العديد من الدراسات التي تشمل: **أركيولوجيا المعرفة** (1972م) **وأدب وعاقب** (1975م)، وكذلك في محاضرته «نظام الخطاب». في هذه الأعمال يحدد فوكو الخطاب بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه. يقول فوكو:

أفترض أن إنتاج الخطاب في مجتمع ما هو في الوقت نفسه إنتاج مراقب أو

منتقى ومنظم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمل وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة.

ويضرب فوكو مثالا بالقيود المعروفة في كل المجتمعات تقريبا على ما يمكن أن يقال، وهي القيود النابعة، كما يشير في كتابه **الكلمات والأشياء**، مما يسميه «شفرات الثقافة»، تلك القوانين المؤثرة بشكل لا واع في صيرورة المجتمع ومنتجاته الثقافية وغيرها.

بيد أن للخطاب كما يشير فوكو أيضا في **نظام الخطاب**، دورا واعيا يتمثل في الهيمنة التي يمارسها في حقل معرفي أو مهني أصحاب ذلك الحقل على أهلية المتحدث وصحة خطابه ومشروعيته، وما إلى ذلك من ملابسات تشير بوضوح إلى أن إنتاج الخطاب وتوزيعه ليس حرا أو بريئا كما قد يبدو من ظاهره. ومن أشهر الأمثلة على ذلك في دراسات فوكو مسألتا الجنون والجنس اللتان يتناولهما في ثلاثة من كتبه هي: **الحضارة والجنون** و**ميلاد العيادة** و**تاريخ الجنسانية** (أو الرغبة الجنسية). فمفهوم الجنون وتحديد المصاب به ودوره في المجتمع وكيفية معالجته خاضعة كلها لخطاب متنام تتحكم فيه عوامل كثيرة في طليعتها الرغبة في الاستئثار بالقوة من قبل فئات اجتماعية معينة.

وليس النقد الأدبي كحقل معرفي ومهني ببعيد عن هذه الإشكاليات كما يتضح من المفاهيم السائدة التي تمارس هيمنتها الواعية على إنتاج النقد، ومنها، كما يشير بول بوفيه، مفهوما «المؤلف» و«الأعمال الكاملة»، التي يمكن أن يضاف إليها العديد من المفاهيم الأخرى مثل «الوحدة العضوية» و«النوع الأدبي» بل حتى «النقد» نفسه. ويمكن القول إن لكل منهج نقدي أو مدرسة خطابها المتشعب من خطاب كلي، بل إن للنقاد خطاباتهم الخاصة المتمثلة في مفاهيمهم أو فيما يمارسونه من هيمنة ضمن حقولهم الإنتاجية.

ومن أشهر الذين أفادوا من مفهوم الخطاب الناقد الأمريكي العربي الأصل إدوارد سعيد في دراسته الشهيرة لـ **الإستشراق** (1978م). فالإستشراق كما يوظفه سعيد خطاب سلطوي غربي تنامى حول الشرق واكتسب مؤسساته وقواعده ومتخصصيه، ومن الصعب لأي شخص خارج هذا الخطاب أن يدعي المقدرة على التحدث عن الشرق على نحو «علمي» مقبول لدى المختصين وضمن المؤسسة. يقول سعيد: «في اعتقادي أنه من دون مفهوم الخطاب لا يستطيع المرء أن يفهم الحقل المنظم تنظيما هائلا الذي

استطاعت أوروبا بواسطته أن تدير -- بل وتنتج -- الشرق سياسيا واجتماعيا وعسكريا وأيديولوجيا وعلميا وخياليا أثناء فترة مابعد التنوير».

ولعل من المهم أن نضيف هنا أن الوصول إلى مفهوم «الخطاب» وتبلور البحث في آليات نشوئه واستشرائه وهيمنته، سواء عند فوكو أو غيره، ينبغي أن يفهم هو الآخر في سياقه الثقافي والسياسي. فالبلدان الغربية التي تعرف بالديمقراطية تتسم، نتيجة ربما للمرحلة الحضارية التي تعيشها، بدرجة عالية من التعقيد في تكوينها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، إضافة إلى صبغة العدالة والحرية التي تشيع فيها، وهو ما استدعى على ما يبدو جهازا مفاهيميا ومنهجيا موازيا في التعقيد والدقة لكشف الهيمنة المتوارية تحت السطح ومحاربتها.

هذا بالإضافة إلى أن ثمة أحداثا تاريخية محددة قد تكون أسهمت إسهاما مباشرا في تبلور الوعي السياسي الفكري وراء مفهوم «الخطاب». ومن ذلك الاضطرابات الطلابية الفرنسية عام 1968م، التي تكمن في مهاد مؤلفات فوكو وبعض المفكرين الفرنسيين الآخرين مثل سارتر وألتوسير ودريدا ودولوز.

غير أن هذه الخصوصية في تبلور المفهوم لا تعني غيابه عن الثقافات الأخرى. ففي معظم الثقافات الإنسانية ينحكم الكثير من القضايا بهيمنة خطابية من نوع ما (السياسة، والدين، والجنس . . .)، مثلما أن لحقول المعرفة خطاباتها الخاصة بها. وقد يكون الاختلاف بين الغرب وغيره في هذا المضمار هو في درجة ونوع التركيب الثقافي، ووجود مؤثرات من النوع الذي ذكر قبل قليل.

مراجع ومصادر:

دريفوس، اوبير وبول رابينوف. **ميشيل فوكو: مسيرة فلسفية**. ترجمة جورج أبي صالح، مراجعة وشروحات مطاع صفدي. بيروت: مركز الانماء القومي، د.ت.

دولوز، جيل. **المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو**. ترجمة سالم يفوت. الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1987م.

فوكو، ميشيل. **جينيالوجيا المعرفة**. ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبدالعالي. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 1988م.

فوكو، ميشيل. **حفريات المعرفة**. ترجمة سالم يفوت. الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 2، منقحة، 1987م.

فوكو، ميشيل. **نظام الخطاب**. ترجمة محمد سبيلا. بيروت: دار التنوير، 1984م.

Bové, Paul. "Discourse." In *Critical Terms for Study*. Ed. Frank Lentricchia, *et. al.* Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

○ ○ ○

الخطاب الاستعماري والنظرية مابعد الاستعمارية
(Colonial Discourse and Post-Colonial Theory)

يشير هذان المصطلحان اللذان يكملان بعضهما بعضا إلى حقل من التحليل ليس جديدا بحد ذاته، ولكن معالمه النظرية والمنهجية لم تتضح في الغرب إلا مؤخرا مع تكثف الاهتمام به وازدياد الدراسات حوله. يشير المصطلح الأول إلى تحليل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله فوكو لمصطلح **خطاب**. أما المصطلح الثاني، «النظرية مابعد الاستعمارية»، فيشير إلى نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى وأن مرحلة من الهيمنة -- تسمى أحيانا المرحلة الإمبريالية أو الكولونيالية -- كما عربها بعضهم -- قد حلت وخلقت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين. ولذا فإن المصطلحين ينطلقان من وجهات نظر متعارضة فيما يتصل بقراءة التاريخ، وإن كان ذلك اختلافا في التفاصيل لا في الجوهر. فبينما يرى بعضهم انتهاء مرحلة الاستعمار التقليدي وبالتالي انتهاء الخطاب المتصل به وضرورة أن يتركز البحث في ملامح المرحلة التالية وهي مرحلة مابعد الاستعمار، يرى بعضهم الآخر أن الخطاب الاستعماري ما يزال قائما وأن فرضية «المابعدية» لا مبرر لها.

يأتي إدوارد سعيد في طليعة محللي الخطاب الاستعماري، بل ويعده بعضهم رائد الحقل، «فقد استطاع بمفرده [في كتابه: **الإستشراق** (1978م)]»، كما كتب أحد الدارسين مؤخرا، «أن يفتتح حقلا من البحث الأكاديمي هو الخطاب الاستعماري. . .» (باترك وليامز، 5). ذلك أن دراسة سعيد للاستشراق دراسة لخطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي. غير أن تحليل سعيد جاء مرتكزا على سياق معرفي وبحثي سابق له يتضمن أعمال اثنين من المفكرين الأوروبيين المعاصرين هما الفرنسي ميشيل فوكو والإيطالي أنطونيو غرامشي. ومن الممكن والحال كذلك اعتبار هذين المفكرين ممن وضعوا أسس البحث في الخطاب الاستعماري، بالإضافة إلى بعض فلاسفة مدرسة فرانكفورت مثل ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر، وكذلك والتر بنجامين وهاناه أريندت (أنظر: **النظرية النقدية**).

بالإضافة إلى سعيد هناك أعمال الإنجليزي روبرت يونغ، خاصة كتابه **ميثولوجيات بيضاء: كتابة التاريخ والغرب** (1990م)، الذي حلل فيه جوانب من الفكر

الماركسي مبرزا تورط ذلك الفكر في الخطاب الاستعماري على الرغم من النقد الذي وجهه ماركس للاستعمار البريطاني: فقد وجد ماركس، كما يقول يونغ، مبررا لذلك الاستعمار نفسه حين قال إن للاستعمار البريطاني للهند نتيجة إيجابية تتمثل في إدخاله الهند في سياق التاريخ الغربي المتطور. وفي هذه المقولة، كما يذكرنا يونغ، استمرار للخطاب الهيغلي الذي أكد فيه الفيلسوف الألماني «أن إفريقيا بلا تاريخ». غير أن المهم هنا هو ملاحظة أن مثل هذه المقولة تستند على النموذج المعرفي في الفلسفة الهيغلية الذي يرى يونغ أنه يهيمن ليس على الماركسية فحسب وإنما على قطاعات شاسعة من الثقافة الغربية في مقاربتها للآخر، والنموذج المعرفي الهيغلي هذا هو الذي ينتظم حركة التاريخ كما يراها الفيلسوف الألماني في جدلية أو ديالكتيكية تطورية متمركزة حول الغرب ومختزلة الآخر، أي ما عدا الغرب، ضمن تلك الجدلية بحيث يتوارى أي اختلاف ويندرج الآخر في منظومة الذات وحركتها.

النقد الذي يوجهه يونغ للماركسية يقوم على أسس النهج التقويضي وهذا يذكرنا بأن تحليل الخطاب الاستعماري والنظرية مابعد الاستعمارية يتقاطع مع العديد من المناهج وحقول البحث الثقافية الغربية المعاصرة وذلك بوصفه هو الآخر واقعا تحت مظلة الفكر **مابعد الحداثي** ومابعد البنيوي. يتضح ذلك من التوجهات المختلفة التي قدم منها باحثون آخرون إلى حقل الخطاب الاستعماري. فقد جاء هومي بهابها من وجهة **التحليل النفسي**، بينما جاءت تشاندرا موهانتي من ناحية المنهج **النسوي**، وجاء إعجاز أحمد من إحدى تفريعات **الماركسية**، وركزت جاياتري تشاكرافورتي سبيفاك على **التقويض**، والمقصود هنا هو مدى الاهتمام بتوجه ما وليس الانحصار ضمن دائرته.

وقد يلفت النظر هنا أن الأسماء المشار إليها غير أوروبية، بل إنها تحديدا آسيوية أو منتمية إلى ما يسمى بالعالم الثالث. وإذا كان في هذا ما يفسر اهتمام هؤلاء الباحثين بالموقف الغربي نحو بقية أنحاء العالم، من حيث إنه موقف يمسهم أو يمس ثقافاتهم الأصلية، فإن وجود عدد كبير إلى جانبهم من الباحثين الغربيين إضافة إلى الأسس النظرية الغربية التي قام عليها حقل البحث نفسه يؤكد شمولية الاهتمام واتساع رقعة البحث. فقبل هؤلاء جميعا جاءت أفكار فرانتز فانون الذي نشر عام 1961م كتابا بعنوان **المعذبون في الأرض** تضمن مقالته الشهيرة «حول الثقافة الوطنية» التي أرست نظرة نقدية صارمة نحو الاستعمار الأوروبي في تعاطف شديد مع الدول المستعمرة التي لم يكتف الأوروبيون، كما يقول فانون، بتخريب حاضرها وإنما اتجهوا إلى ماضيها أيضـ

وسعوا إلى هدمه أو تشويهه بالقدر نفسه من الشراسة. ومن هنا لم يكن من المستغرب أن يسعى مثقفو تلك البلاد المستعمرة إلى ثقافتهم الوطنية لاستعادتها حتى لو تضمن ذلك ربطها بمهاد عرقي أو أسطوري. فإذا كانت أوروبا قد سعت إلى إحلال ثقافتها بلا حدود، فإن الرد المنطقي هو أن يرتمي مثقفو تلك البلاد على ثقافتهم بلا حدود أيضا. ويضرب فانون مثلا بالحركة الإفريقية المعروفة بـ«الزنجية» التي لم تكتف بالمحلي أو الوطني وإنما اتجهت كما هو واضح إلى الأصول العرقية لتؤسس عليها هوية ثقافية. ففي «الزنجية»، حسب تعبير ليوبولد سنغور الشاعر والرئيس السنغالي السابق وأحد مؤسسي هذه الحركة، «تتجمع القيم الثقافية للعالم الأسود» وتنهض إنسانوية، أو نزعة إنسانية جديدة.

وكما هو الحال في الزنجية نشأت في عدد من مناطق العالم المستعمر(بفتح الميم) سابقا حركات وتوجهات فكرية وبحثية أخرى تستهدف نهضة الثقافات المحلية أو القومية بالإضافة إلى تعرية الخطاب الاستعماري وحمولته الثقافية والمعرفية. ومن ذلك التوجه لدراسة الأيديولوجية الصهيونية في العالم العربي وتحليل مضمونها المعرفي بوصفه مضمونا متضافرا في تكوينه مع النسق الحضاري الغربي بأبعاده الاقتصادية والسياسية والدينية وغيرها. ذلك ما قام به عبدالوهاب المسيري في موسوعته: **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري وتصنيفي جديد**، وكذلك كتابه **الأيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة** (1983م). وهو في توجهه هذا يلتقي مع باحث آخر هو حسن حنفي الذي دعا في كتابه: **مقدمة في علم الاستغراب** (1991م) إلى قلب التوجه الإستشراقي بحيث يصبح الأوروبي الذي كان يدرس الشرق موضوعا للدرس: «مهمة علم (الاستغراب)»، كما يقول حنفي، «هي فك عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربي بتحويله من ذات دارس إلى موضوع مدروس». غير أننا رأينا هذه العقدة وقد أخذت طريقها إلى الحل فعلا في دراسات إدوارد سعيد وعبدالوهاب المسيري وغيرهما. ولم يكن البحث والتحليل الطريقين الوحيدين اللذين اعتمد عليهما الدارسون لفك العقدة المشار إليها؛ فبالإضافة إلى ذلك لعبت الترجمة دورا حين اعتنت بما يتصل بهذه العقدة ويؤدي إلى حلها، كما في ترجمة عبدالوهاب المسيري لكتاب المؤرخ الأمريكي كيفن رايلي **الغرب والعالم** (1985م) الذي يبرز بعض أوجه الخلل في الثقافة الغربية فيعريها بالتالي مما تبدو عليه أحيانا من تفوق مطلق وصلاحية عالمية.

مراجع ومصادر:

حافظ، عزيزة. «خطاب مابعد الاستقلال.» **النقد الأدبي في منعطف القرن (1): النظرية الأدبية وتحولاتها.** إشراف: عز الدين إسماعيل. أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة: أكتوبر، 1997.

غزول، فريال جبوري. «خطاب مابعد الاستقلال في أفريقيا.» **النقد الأدبي في منعطف القرن (1): النظرية الأدبية وتحولاتها.** إشراف: عز الدين إسماعيل. أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة: أكتوبر، 1997.

Ngugi wa Thiongo. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literture.* London: James Currey; Kenya: Heinman; Portsomouth, N.H.: Heinmann, 1986.

Parry, Benita, "Problems in Current Theories of Colonial Discourse," *Oxford Literary Review* 9:(1987).

Williams, Patrick and Laura Chrisman. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester, 1993.

○ ○ ○

الدراسات الترجمية/العبر-ثقافية

(Translation/Intercultural Studies)

تنامت الدراسات الترجمية أو الدراسات المتصلة بالترجمة على مدى العقدين الماضيين متفرعة من **الأدب المقارن** ومكتسبة في تلك الأثناء قدرا كبيرا من الاستقلال جعل بعض العاملين فيها ينادون بالانفصال التام بينهما لاختلاف الحقلين من ناحية، ولما يرونه من تضاؤل في أهمية الأدب المقارن من ناحية أخرى.

لقد ظلت الترجمة على مدى القرون نشاطا متصلا ومعترفا بأهميته لكنه يعامل معاملة دونية كنشاط ثانوي أو تابع لأنشطة ثقافية أكثر أهمية منه. وقد نظر المترجمون إلى أنفسهم على هذا النحو، كما نظر إليهم الدارسون في التخصصات الأخرى. ففي القرن السابع عشر كتب الناقد والشاعر الإنجليزي درايدن في إهداء ترجمته لملحمة الشاعر الروماني فيرجل **الإنيادة** واصفا عمله وعمل غيره من المترجمين: «نظل عبيدا يعملون في حقل إنسان آخر، نزرع العنب ولكن النبيذ لصاحب الأرض». وفي تعابير أخرى تسود، وإن بحدة أقل ربما، نظرة مشابهة تجعل المترجم تابعا وناقلا ومكررا أو، كما في المثل الإيطالي المشهور، خائنا، بينما توصف الترجمة بأنها إعادة صياغة وتقليد وفي كثير من الأحيان تشويه للأصل. وقد تأصلت هذه النظرة في الأدب المقارن خاصة ما كان منه ثنائيا، أي قائما على مقارنة أدبين فقط، فأشترط أن يكون المترجم متقنا للغتين المقارنتين دون اعتماد على الترجمة. أما في كتب الأدب المقارن فالعادة أن يفرد للترجمة فصل واحد ضمن فصول أخرى حول أبواب المقارنة.

غير أن هذا الوضع ما لبث أن أخذ في التغير في السبعينيات من هذا القرن حين نشرت مجموعة من الباحثين في طليعتهم الإسرائيلي إتامار إيفان زوهار مقالات تنتقد النظرة السائدة للترجمة وتدعو إلى نظرة مخالفة قوامها النظرية المعروفة في علم اللغة بنظرية سابير-وورف القائلة بأن اللغات ليست متساوية في أنظمتها ومفرداتها، بل إن لكل لغة نظامها اللغوي المستقل الذي يعكس الثقافة المحيطة، بوصف هذه الأخيرة انعكاسا للبيئة التي يعيش فيها الإنسان والتي تحكم تفكيره وبالتالي لغته. كما أن من معالم النظرية الجديدة التي دعا إليها زوهار ومجموعته في جامعة تل أبيب ضرورة المساواة بين المترجم والمترجم له بمعنى القضاء على الطبقية التي ما فتئت تهيمن على الترجمة، وكذلك التخلي عن النظرة التقليدية التي تؤكد على «الدقة» و«الأمانة» كقيمتين أساسيتين في الترجمة. ثم ترسخت هذه الدعوة الجديدة إلى ما أطلق عليه زوهار ومجموعته لأول مرة «الدراسات الترجمية» بفعل التوجه مابعد البنيوي أو **مابعد الحداثي** وتأثير **النقد النسوي** **والتقويضي** الذي عاد إلى **الخطاب** السائد في الترجمة فكشف عما ينطوي عليه من تحيزات وتناقضات.

ركز **النقد النسوي** مثلا على المضمون **الجنوسي** في ذلك الخطاب (أنظر **الجنوسة**)، والعاملات في هذا الحقل في الغالب باحثات أو ناقدات مهتمات بالكشف عن الهيمنة الذكورية في الثقافة ومحوها، ومن أشهرهن في الدراسات الترجمية لوري تشيمبرلين وسوزان باسنيت وباربرا جونسون وشيري سايمون، فتحدثت لوري تشيمبرلين عن صفتي الجمال والإخلاص التي تطالب بهما الترجمة عادة مشيرة إلى أن هاتين صفتان تطالب بهما الزوجة ولا يطالب بهما الزوج، فليس المطلوب من الترجمة أن تكون مخلصة وجميلة لزوجها (أي المؤلف أو كاتب النص الأصلي) فحسب، ولكنها إذا خانت ذلك الزوج شنع بها اجتماعيا بينما لا يعامل الزوج معاملة مماثلة.

أما التقويضيون فقد كانوا ممن سعوا إلى إبراز التهافت في الازدواجية القائلة بأن هناك نصا أصليا ونصا تابعا له يحاكيه (أي نص المترجم). ففي مقال لجاك دريدا عنوانه «أبراج بابل» (1985م) كتب مؤسس التقويض أن القائلين بأن هناك نصا أصليا وآخر تابعا له ينسون أنه حتى ما يسمى النص الأصلي ليس أصليا كما يظن وإنما هو أيضا نص تابع لنص سابق له. ذلك أن مفهوم «الأصلية»، كما يقول التقويضيون، مفهوم ميتافيزيقي أو غيبي في أساسه. ومقالة دريدا كتبت تعليقا على مقدمة سبق للناقد الألماني الماركسي والتر بنجامين أن كتبها لمجموعة من شعر الفرنسي بودلير ترجمت ونشرت عام 1923م، ثم اكتشفها المنظرون للتغيرات الجديدة في الترجمة وأعادوها إلى

الأذهان لأنها تتضمن بعض ما ينادون به، ومن ذلك قول بنجامين إن الترجمة إحياء للنص المترجم، أي أنها تتضمن أهمية خاصة تنأى بها عن أن تكون مجرد محاكاة أو صدى للنص السابق.

في مطلع القرن العشرين كان الشاعر الأمريكي إزرا باوند قد أعلن تلك الفكرة القائلة إن الترجمة إحياء لنص سابق بما يتضمنه الإحياء من تصرف واسع وبعد عن المحاولة المجردة لاستعادة ذلك النص استعادة دقيقة. وكان باوند يدافع بذلك عما أنتجه من ترجمات للشعر الكلاسيكي حين اتهمه بعض الأكاديميين بمجانبة الدقة في الترجمة:

> لم يتضمن ما قمت به أي نوع من الترجمة، ناهيك عن الترجمة الحرفية. كانت مهمتي هي إعادة إنسان إلى الحياة، تقديم شخص حي. فبوصف هيل [وهو أشد منتقدي باوند] أستاذا للاتينية ومثالا على عدم مقروئية الشعراء اللاتينيين، وأيضا على السبب الذي يدفع المرء إلى إنقاذ الشعراء من فقهاء اللغة، لابد أنه أبعد ما يكون عن النقص والخطأ... إن قناع التحصيل العلمي هو تماما ما لم أدعه؛ إنه تماما ما ألقيت به في التراب.

إن في موقف باوند ما يلخص بالفعل ما وصلت إليه نظرية الترجمة في مرحلة مابعد الحداثة فيما يتصل بطبيعة أو ماهية الترجمة خاصة (مع أن تعبيرا كالماهية متلبس بالميتافيزيقا أيضا، ولن يكون مقبولا تحت المظلة **مابعد الحداثية**). غير أن ثمة إضافات أخرى ما لبثت أن دخلت الساحة بدخول بعض المنظرين من أمريكا الجنوبية، كما تشير سوزان باسنيت.

الإضافة التي ألحقها الأمريكيون الجنوبيون، خصوصا البرازيليين، تتصل مباشرة بالموقع القلق الذي يحتلونه إزاء الثقافة الأوروبية-الانجلو سكسونية. فكورثة لهذه الثقافة من ناحية وكورثة لثقافات محلية من ناحية أخرى، إضافة إلى كونهم مستعمرين (بفتح الميم) سابقين على نحو من الأنحاء، ظل مثقفو تلك البلاد يشعرون إزاء الحضارة الغربية شعورا يمتزج فيه الانتماء بالكراهية. وقد تبلور هذا الشعور لدى بعضهم في النظر إلى تلك الحضارة نظرة تشبه نظرة أوديب إلى أبيه، أي نظرة صراع مع سلف يرتبط به ارتباطا يصعب الفكاك منه. ثم تطورت تلك النظرة إلى نظرية في الترجمة تتسق مع التطورات مابعد الحداثية وتتحول الترجمة بمقتضاها إلى نوع من «أكل لحوم البشر»، انطلاقا من نظرة معينة إلى أكل لحوم البشر، فهي تختلف عن تلك التي تأسست في الحضارة الأوروبية، وتتفق مع بعض الطقوس البدائية المحلية التي

ترى في أكل لحوم البشر عملية امتصاص يقوم بها الأحياء للأموات، يمتصون ما فيهم من حيوية وقوة. وإذا ترجمت هذه النظرة إلى نظرتهم للترجمة فإن المترجم يبدو كمن يأكل اللحم ويأخذ ما فيه، أي ما في النص المترجم (بفتح الجيم) من محتوى ويلفظ ما لا يصلح له، فيترجم الأعمال الأوروبية ويؤسس ثقافة وطنية على ما فيها من فكر وقيم فنية تناسبه. ولا شك أن مثل هذه النظرة تتيح للمترجم هامشا واسعا من الحرية يتباين كثيرا مع النظرة التقليدية ذات القيود الكثيرة.

تتسق الرؤية الأمريكية الجنوبية أو البرازيلية تحديدا مع الرؤية التي يتبناها المهتمون **بالدراسات مابعد الاستعمارية** الذين قال بعضهم إن الثقافات التي عانت من الاستعمار أو من الحالة مابعد الاستعمارية تعيش حالة من الهجينية تجعلها خليطا من المحلي والأجنبي الذي أدخله المستعمر مما يؤدي إلى الحيلولة دون وصول تلك الثقافات إلى ما قد تعتبره ماضيا نقيا خاليا من آثار المستعمر. ويؤدي ذلك بدوره إلى دفعها للقبول بنوع من التعددية الثقافية والانطلاق منها في العمل الثقافي ومنه الترجمة.

حالة الصراع التي يعيشها المترجم (بكسر الجيم) مع النص المترجم من المنظور مابعد الاستعماري تتحول عند النسويات إلى وضع مختلف نوعا حين يركز بعضهن على الترجمة كنشاط «ما بيني»، فتقول نيكول وارد جوف إن المترجم ينزلق كالكلمات ما بين المعاني متأملا ما يحدث في الترجمات المنتقاة من تغييرات وانتقاءات وإلغاءات. وترى سوزان باسنيت أن هذه المابينية من الأهمية بحيث يمكن تبنيها كمسمى لحقل الترجمة نفسه. غير أن من النسويات من تنظر إلى هذه المابينية من زاوية أيديولوجية تعكس الانشغال بالفروق الجنوسية وأبعادها الفلسفية في التوجه النسوي، ومن ذلك النظر إلى المترجم أثناء قيامه بعمله بوصفه مزدوج الجنس، أي مزيجا من الذكورة والأنوثة معا، وهي صورة تشيع في الفكر النسوي من حيث هو فكر حلولي في أساسه، كما يقول عبدالوهاب المسيري، بمعنى أنه يسعى إلى إلغاء الثنائيات والاختلافات بين الجنسين وذلك بالعمل على محوها من اللغات والثقافات وإزالتها من التاريخ نفسه وعلى مستويات الحياة الإنسانية إجمالا (مجلة **الهلال**، نوفمبر 1992م).

إن الأفق الذي تنطلق منه التنظيرات المستعرضة هنا أفق مابعد حداثي وهذا يعني أنه معاد للمركزية بأشكالها كافة -- على المستوى النظري على الأقل -- سواء كانت تلك المركزية مركزية إلهية أم إنسانية مثلما أنه معاد للقيم المتصلة بهذه المركزية ومنها قيمتا الدقة والأمانة اللتان سبقت الإشارة إليهما، وكذلك قيمة «الحقيقة». وقد استبدلت

النظريات الجديدة في الترجمة هذه القيم بقيم أخرى منها «التلاعب النصي» على أساس أنه بانتفاء شيء اسمه الحقيقة وباختفاء شيء اسمه النص الأصلي وما يمكن أن يكون كاتب ذلك النص قد أراده، أي **موت المؤلف** أو الكاتب حسب مفهوم بارت، يكون الفضاء نسبيا مطلقا للمترجم ليفعل ما يشاء. وإذا كان من المترجمين المعاصرين من أصحاب هذه النظريات من هو على قدر من الشعور بالمسؤولية يمنعه من الانزلاق في عبث لا نهاية له فإن الأسس التي تقوم عليها هذه النظريات ذات بعد عدمي وفوضوي واضح. مما يعني أنه بالتفافة ساخرة قد يفضي استقلال الترجمة الذي تسعى هذه التنظيرات إليه إلى نوع من اللامعنى في ترجمات لا قيمة لها تنقض ذلك الاستقلال نفسه.

ما قد يضعف هذا الاحتمال أو يؤخر حدوثه على الأقل هو الجانب العملي الذي لم يغفله الدارسون. فإلى جانب التنظير لطبيعة الترجمة برزت دراسات حول حقول البحث الممكنة وإضاءات لجوانب لم تكن معروفة في التاريخ الأدبي. من ذلك ما نشره زوهار حول الشروط التي تتحكم بازدهار الترجمة في أدب ما، إذ حدد منها ثلاثة شروط هي: 1) أن يكون الأدب في حالة مبكرة من التطور؛ 2) أن يعد الأدب نفسه هامشيا أو ضعيفا أو كليهما؛ 3) أن يكون الأدب في حالة أزمة أو فراغ. ومما يؤكد مصداقية هذه الملاحظات في الحالة الأولى الإحصاءات التي نشرها أحد الباحثين حول عدد المترجمات أثناء الثمانينيات: فقد اتضح أن نسبة الكتب المترجمة من الإنجليزية خاصة بين عدد الكتب المنشورة سنويا في إيطاليا في ذلك العقد يبلغ 26% ، لكن النسبة ترتفع إلى 50% أو حتى 90% من إجمالي ما ينشره ناشر إيطالي واحد فيما يتصل بالترجمات الأدبية. وعلى النقيض من ذلك يبدو الوضع في الولايات المتحدة الأمريكية: ففي الفترة من 1984م إلى 1990م بلغت نسبة المترجمات إلى الإنجليزية هناك 3,5% فقط؛ أما في بريطانيا فقد تدنت إلى 2,5%. ولاشك أن لذلك صلة وثيقة بالشعور بالتفوق لدى الناطقين بالإنجليزية في الثقافة الانجلو–سكسونية وضعف ذلك الشعور أو غيابه لدى غيرهم كالإيطاليين مثلا.

أما فيما يتصل بارتفاع مد الترجمة نتيجة الشعور بالهامشية أو التأزم فالأمثلة كثيرة من دول العالم الثالث وما يقاربها من دول شرق أوروبا وأمريكا اللاتينية، كما رأينا في حالة البرازيل، وكما في حالة تشيكوسلوفاكيا التي عاشت نهضة في القرن التاسع عشر تكثفت أثناءها الترجمة. ويمكننا أن نضيف هنا وضع الأدب العربي في مطلع القرن التاسع عشر وما قام به رفاعة الطهطاوي في مصر وشبلي شميل في لبنان وغيرهما في

تلك الفترة، ثم ما أعقب ذلك من نشاط ترجمي كمشروع الألف كتاب في مصر وغيره. ولعل الشعور بالهامشية قد اختلط في هذه الحالات بالشعور بالتأزم، خاصة لدى أولئك الذين سعوا إلى إحداث تغييرات معينة استعانوا على تحقيقها بالترجمة، كما هو الحال في بعض حركات التحديث، ومنها حركة الحداثة الشعرية في العالم العربي في الخمسينيات من هذا القرن التي ترجم أثناءها العديد من الأعمال في مجلة شعر وغيرها كان هدفها دعم التغييرات التي كان الحداثيون يدعون إليها آنذاك.

ومع زيادة الاهتمام بمثل هذه المسائل في حقل الترجمة أصبح من الممكن طرح أسئلة ظلت معظم الوقت مهمشة. فإلى جانب التساؤل عن السبب وراء زيادة الاهتمام بالترجمة في ثقافة دون أخرى، أو في عصر دون آخر، طرحت أسئلة مثل: ما نوع النصوص التي تترجم؟ وكيف ينظر إلى تلك النصوص في اللغة المترجم إليها -- أو ما يسميه المختصون «النظام المستهدف»؟ ما هي الأعراف والقواعد التي تحكمت بالترجمة في فترة محددة؟ وأي تصور لدى المترجمين عن مهنتهم؟ وكيف عبر ذلك التصور عن نفسه؟ إلى غير ذلك من أسئلة.

بالإضافة إلى ذلك أدى تنامي البحث في الترجمة كحقل مستقل إلى إعادة تقييم فترات من التاريخ الأدبي الغربي ظلت مهمشة أمدا طويلا، لأسباب في طليعتها أنها كانت فترات ازدهرت فيها الترجمة أكثر من غيرها. ومن ذلك إعادة الاعتبار إلى القرن الثاني عشر في التاريخ الأدبي الأوروبي بوصفه مرحلة تغير كبرى حل فيها النوع الأدبي المسمى الرومانس محل الملحمة، ولعبت الترجمة في ذلك التحول دورا حاسما. وكذلك فيما يتعلق بالقرن الخامس عشر في التاريخ الأدبي الإنجليزي الذي كان عصر ترجمة أيضا. ويمكننا أن نضيف إلى ذلك القرنين الثاني والثالث الهجريين في الثقافة الإسلامية بوصفهما فترة ازدهار للترجمة. غير أن هناك اختلافا واضحا بين إعادة التقييم هنا وهناك. فالنظرة السائدة الآن في الثقافة العربية المعاصرة تعلي من شأن تلك الفترة ولا تهمشها كما هو الحال في الغرب، وذلك ربما لترسيخ أهمية المثاقفة أو الانفتاح على الثقافات الأخرى .

مراجع ومصادر:

الترجمة والتأويل. الرباط: جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 47، 1995.

عبدالرحمن، طه. **فقه الفلسفة -1- الفلسفة والترجمة**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1995.

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Revised Edition, 1991. London and New York: Routledge, 1996

Biguenet, John, and Rainer Schulte, eds. *The Craft of Translation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Sakai, Naoki. Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism. Public Worlds, Vol. 3. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997.

Schulte, Rainer, *et. al. Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*.Third Edition. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, 1995. London and New York: Routledge, 1997.

○ ○ ○

الذرائعية الجديدة

(New Pragmatism)

يعود أصل هذه التسمية إلى منظري السيمياء مثل تشارلس موريس وتشارلس ساندرز بيرس وجون ديوي على وجه الخصوص. وتختلف دلالتها حسب الحقل الذي نبعت منه: كالفلسفة، واللسانيات، والاتصال، على أن سمتها الغالبة تظل توجهها العملي. ونتيجة لتداخل حقولها بحقول مجاورة فإن لها كثيرا من الترجمات في اللغة العربية، منها التبادلية والاتصالية والنفعية إلى جانب الذرائعية، وسنلقي نظرة عامة في هذا المدخل على أهم سماتها.

تطلق هذه التسمية على أحد الاتجاهات التي ظهرت في مرحلة مابعد البنيوية كردة فعل لكثرة التنظيرات التي ازدهرت في تلك في المرحلة. فقد رأى مجموعة من الفلاسفة والنقاد أن مايعرف بـ«النظرية» -- ويقصدون أية تركيبة معرفية لغوية تدّعي صفة النظرية -- إنما جاءت نتيجة محاولة خاطئة في المقام الأول لفرض معايير تفسيرية أو تقويمية كلية على ظواهر تستعصي طبيعتها التعددية والمتنوعة على الاختزال في أنموذج تفسيري أو تقويمي أو تحليلي واحد، وهو ما تسعى النظريات عادة إلى تحقيقه. ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك **البنيوية** و**الماركسية** اللتان تحاولان بصرامة منهجية إعطاء تفسيرات واضحة بل وآلية لظواهر ثقافية وأدبية متباينة إلى حد التنبؤ بما سيحدث لظاهرة ما (أنظر **النظرية الأدبية**).

أخذ هذا التوجه بالبروز منذ أوائل الثمانينيات حين نشر الأمريكيان ستيفن ناب ووالتر مايكلز مقالة عنوانها «ضد النظرية» (1982م) وصفا فيها النظرية بأنها «محاولة للسيطرة على تفاسير نصوص مختلفة بالاستعانة بنظرية عامة للتفسير»، وهذا غير ممكن كما يقول المؤلفان، لأنه يستحيل «التحكم بالممارسة من خارجها». ذلك أن الإنسان،

كما يقول ستانلي فش، وهو أحد أشهر أصحاب هذا الاتجاه، واقع دائما ضمن الممارسة والظروف أو «مموضع»، والنصوص التي تحتاج تفسيرا وقراءة أكثر تفردا أكبر من أن تحتويها نظرية هيرمينيوطيقية أو تفسيرية واحدة.

وممن عرفوا بهذا الاتجاه بالإضافة إلى المشار إليهم أعلاه الناقدان الأمريكيان إيرك دونالد هرش و و. ج. ت. ميتشيل، محرر كتاب **ضد النظرية: الدراسات الأدبية والذرائعية الجديدة** (1985م)، وكذلك الفيلسوف الأمريكي ريتشارد رورتي والفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار الذي هاجم النظرية في كتابه **الحالة مابعد الحداثية** (1984م، صدر الأصل 1979م) بوصفها محاولة للتحكم بما يسميه ليوتار «ألعاب اللغة» التي تؤلف **الخطاب**.

أما وصف هذا الاتجاه بالذرائعية فيعود إلى كونه امتدادا لفلسفة معروفة بهذا الاسم أسسها الفيلسوف الأمريكي تشارلس ساندرز بيرس في القرن التاسع عشر، إذ أصبح مصطلحا فلسفيا في عام 1878م. غير أن بيرس صاغ المصطلح برسم مختلف (pragmaticism) في عام 1905م ليكون شارة على منحاه الخاص في هذا الاتجاه. ثم عدل الذرائعية وأذاعها الفيلسوف الأمريكي الآخر والأكثر شهرة وليام جيمس، وقوامها أن قيمة الأفكار المجردة تقاس بمدى انطباقها على الواقع أو بإمكانية تبلورها عمليا، وأنه حتى حين تكون الأفكار غير عملية فإن الواقع التاريخي والعملي يظل مهيمنا عليها، ومن هنا أمكن تسمية هذه الفلسفة، التي أصبحت سمة على الثقافة الأمريكية، الفلسفة العملية. وتأسيسا على هذا التوجه العملي ترفض الذرائعية الوضع المثالي الذي تفرضه الفلسفات العقلانية والمثالية بنزوعها إلى التنظير لأن ذلك يفرض على تعددية العالم واختلافاته نظاما واحدا يحاول اكتناهه متجاهلا حقيقة تركيبه.

غير أن هذه النزعة إلى التنظير أو العقلنة عند جيمس ليست قابلة للإلغاء كما عند الذرائعيين الجدد، حسب ما يذكر الناقد الأمريكي فرانك لينتريتشيا في نقده لبعض أصحاب هذا الاتجاه، وإنما يمكن كبح جماحها من خلال الذرائعية كما حددها جيمس لأنها تسمح بالنظر إلى الواقع كمشهد يموج بالحياة والنشاط بعيدا عن العالم المصطنع الذي يتخيله الفيلسوف المثالي. فمشكلة أعداء النظرية، كما يقول لينتريتشيا، هي أنهم يظنون أن من الممكن للإنسان اتخاذ قرار بالتوقف عن التنظير، متجاهلين ما سبق لجيمس أن أكده من أن التنظير نزوع إنساني طبيعي للسيطرة على الظواهر المختلفة وفهمها، ولكن المطلوب هو عدم إتاحة الفرصة لمثل هذا النزوع أن يهيمن على التفكير وذلك بالارتباط بالعالم المعيش وتذكر تعدديته واستعصائه على النظريات.

وفي الطرح اللساني، ركزت الذرائعية على ما أهملته اللسانيات. فإذا ركزت اللسانيات على علم التركيب وعلم المعاني، فإن الذرائعية (وهذا أساس سمتها العملية وأساس ارتباطها بالتبادل والمنفعة) ركزت على الجانب الاتصالي، أي علاقة الإشارة بمن يستخدمها. هذا الجانب ظل مستبعدا دائما من قبل اللسانيين الذين ركزوا أبدا على جوانب القواعد الشكلية وميزوها عن الاستخدام اليومي العادي (لأن هذا الجانب قد لا يخضع إلى المنهجية الصارمة وبالتالي لا يؤسس موضوعا للدرس اللساني). حتى نعوم تشومسكي اتبع هذا النهج، إذ سعى إلى استخلاص موضوع ألسني وعزله عن الاستخدام العام اليومي، ليكون قابلا للدرس العلمي. لكن ردود الفعل توالت حديثا ضد مثل هذا الاستبعاد، إذ يرى أصحاب الذرائعية الجديدة (أو التبادلية) أن اللغة لا يمكن أن تنعزل عن استخدامها وتنحصر في علمي النحو والمعاني، بل إن الاتصال يلعب دورا فاعلا إذا أردنا أن نفهم حقيقة اللغة.

لهذا ظهرت دراسات مختلفة منها (على سبيل المثال لا الحصر) محاولات ستيفن ليفنسون في كتابه (*Pragmatics*). فهو يرى أن نقص التركيز على الجانب التبادلي يفضي إلى عجز اللسانيات عن تبرير الجانب الاتصالي للغة، خاصة أن نظرية علم المعاني لا تعيننا كثيرا على فهم اللغة. من هذا المنطلق أصبحت الذرائعية أو التبادلية جزءا ثالثا في الدراسة اللسانية. أما في الدراسات الأدبية فقد ركزت الذرائعية على سمة الأدب الاتصالية انطلاقا من أن الاتصال عموما لا يكتمل دون أخذ الأدب وسياقه في الاعتبار، كما أن دراسة الأدب لا تكتمل دون الأخذ في الاعتبار توظيف الأدب لمصادر الاتصال المختلفة. إن أبعاد مثل هذا الطرح لا شك مثرية، فالأدب لم يعد نصا مغلقا أو بنية شكلية معزولة عن سياقها، بل إن هذا الاتجاه أعاد إلى الدرس الأدبي الصلة القديمة بين الخطابة والشعرية. ولهذا فإن الدراسة الذرائعية/ التبادلية للأدب تسعى إلى اكتشاف التقنيات العملية في النص (الإيحاء، والافتراض المسبق، والإقناع) وربطها بالقوى الخارجية في عالم الكاتب والقارئ مثل علاقات القوى والتقاليد الثقافية، وأنظمة النشر والتوزيع والرقابة، وهلم جرا. ويبقى التركيز في كل هذا على صلات الاتصال والتفاعل الخاصة والدقيقة الفعلية.

مراجع ومصادر:

Aune, Bruce. *Rationalism, Empiricism, and Pragmatism: An Introduction*. New York: Random House, 1970.

James, William. *Pragmatism: A New Name for some Old Ways of Thinking*. New York: Longmans, Green, 1914.

Levinson, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Mitchell, W. J. T., ed. *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Rorty, Richard. *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

○ ○ ○

الزماكانية (الزمان المكان)

(Chronotope)

أحد أهم مفاهيم ميخائيل باختين المعقدة، وتعني حرفيا «الزمان المكان» لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معا، وهو مصطلح مقتبس من علم الأحياء الرياضي حيث يصف «الشكل» الذي يجمع معا الزمان والمكان. والمعروف أن إشكالية الزمان وعلاقته بالمكان إشكالية ليست بالجديدة بل قاربها كانط وأتباعه كما قاربها غيرهم. ولا شك أن باختين في تبنيه المصطلح قد ربط «سيولة» العلاقة الزمانية المكانية (في نظرية آينشتاين النسبية) بالنقد الأدبي، خاصة أن النظرية النسبية تقول إن الفصل بين الفعل والزمن أمر محال، لأن الزمن هو البعد الرابع للمكان. وقد استبعد مثل هذا الربط المنظور النيوتيني الضيق المغلق، وبالتالي فإنه ربط استراتيجي يتوائم مع نظرية باختين **الحوارية**.

والمفردة المركبة نفسها تؤكد هذا الوصل الذي يحاول باختين تأكيد أهميته في الرواية، حيث يرى أن أشكال الزماكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان وتسجد المكان في الزمن دون محاولة تفضيل أحدهما على الآخر. وقد عالج باختين هذا المفهوم في مقاله «أشكال الزمن وأشكال الزماكانية في الرواية: ملاحظات نحو شعرية تاريخية»، حيث عرف المفهوم بأنه: «الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبر عنها في الأدب،» مشيرا إلى «أن مؤشرات الزمان والمكان في الزماكانية الفنية الأدبية تتشابك معا في كل واحد متجسد ومحدد بعناية. فالزمن كما هي الحال يتكثف شاخصا، يكتسي لحما، ويصبح من الناحية الفنية مرئيا؛ وبالمثل فإن المكان يصبح مشحونا ومستجيبا لحركات الزمن والحبكة والتاريخ.» أما مايكل هولكويست وكاريل إميرسون، فيعرفا المفهوم تعريفا وظيفيا حين أكدا أن الزماكانية «وحدة تحليل لدراسة النصوص حسب نسبة وطبيعة التصنيفات الزمانية والمكانية. . . [إنها] منظور بصري لقراءة النصوص وكأنه أشعة سينية للقوى الفاعلة في النظام الثقافي التي تنبع منه.»

والواضح من هذه التعريفات أن الزماكانية مفهوم يعنى ليس فقط بالعناصر الدلالية في النص وإنما أيضا بالإستراتيجيات الذهنية الإدراكية التي يستخدمها القراء والمؤلفون، خاصة أن باختين ينظر إلى الأدب على أنه «حوار» بين النصوص من جهة وبين المعرفة المسبقة لدى القراء والمؤلفين من جهة ثانية. وهذا التفاعل بين الطرفين يتأسس على «بنى» أدبية (البنى الزماكانية) هي نفسها بنى إدراكية ذهنية يستخدمها القارئ والمؤلف لتركيب -- تاريخيا ونصيا -- عناصر دلالية مختلفة لكنها ثابتة. ولهذا ينصب شرح باختين لمفهوم الزماكانية على الأعراف الأدبية الإجناسية والخيوط الناظمة والإيحاءات الثقافية التاريخية لأن باختين يرى أن أعراف بعض الأجناس الأدبية تعبر لدى جماعات معينة عن نظرة محددة للكون. وهو أيضا ينظر إلى الزماكانية بوصفها بنية ذهنية «نمطية» تاريخية لا تخضع وحسب لمعرفتها التاريخية، بل هي أيضا ذاكرة تحفظ الأبعاد التاريخية والاجتماعية لحقبة ما. من هنا يرى باختين أن العمل الأدبي محكوم بأنماط تاريخية مثل «زماكانية المغامرة»، و«زماكانية قصيدة الرعاة الريفية»، و«الزماكانية الفلوكلورية»، و«زماكانية رواية النضج».

ويمكن تحديد القوالب الزماكانية من خلال تحليل السبل التي تنتسج بها مؤشرات الحبكة والزمن في النص مع سلسلة من المؤشرات الموقعية والمكانية. وليس الزمن والمكان مجرد سمات نصية وحسب؛ بل يعملان كوحدة ذهنية تؤسس مهاد عمليات القراءة والكتابة، ومن شأن هذا الترابط التام بينهما توحيد أشتات العناصر الزمانية والمكانية في النص. ومن الوحدة الذهنية تصبح النقلة إلى تاريخ الرواية نقلة شبه محسومة، فهناك «خطاطة» «المحنة» في رواية المغامرة، وهناك خطاطة تكوين «المتدرب»، وهناك رواية مغامرة «الحياة اليومية»، وهناك خطاطة رواية الرعاة المحلية، وهناك رواية النضج، وغيرها من الأنماط المألوفة. لذلك يختتم باختين مقاله «أشكال الزمن وأشكال الزماكانية» (وهي خاتمة كتبها عام 1973م) قائلا: «إن أنواع الزماكانية ... تهيئ أرضية لتمييز أنماط الأجناس؛ إنها قابعة في جوف تفريعات محددة من جنس الرواية، تشكلت وتطورت على مدى قرون عديدة».

والواضح أن هذه النظرة نابعة من مفهوم باختين للغة إذ يرى أن كل «لفظ»، بل كل مفردة، تنطوي على مجموعة كبيرة من الأفكار القديمة والدوافع والمقاصد التي تبناها القراء والكتاب على مدى قرون من الزمن. فاللغة عموما تشعبت مسبقا إلى لهجات اجتماعية، وسلوكيات جماعات خاصة، ولغات مهنية، ولغات أجيال وفئات عمرية، ولغات موجهة، ولغات السلطة، وغيرها. لذلك ينحى باختين باقتصار مفهوم

«الجنس الأدبي» على لغته الأيديولوجية الخاصة، مكتفيا بتسميته «الكل الإجناسي.» وهنا تأخذ الزماكانية موقعا خاصا إذ قد تتقمص شكل «زماكانية الطريق»، أو «زماكانية العهد الجديد»، أو «زماكانية القلعة»، أو «زماكانية الأسرة الريفية»، وهلم جرا.

ويرى المدقق أن وظائف الأشكال الزماكانية تتأسس في كونها أداة تحليل اجتماعية وتاريخية واسعة لفحص العلاقة بين الفن والحياة، وهي علاقة غير مباشرة تتجسد دائما عبر وسيط يلونها بلونه ولا نستطيع فك شفرتها ما لم نعتمد على معرفة أشكال الزماكانية. كما أن الحقب المختلفة والمجتمعات المتباينة تفضي إلى أشكال زماكانية مختلفة خارج النص وداخله، سواء على المستوى الفني أو المستوى الاجتماعي. والأشكال الزماكانية أيضا هي أدوات فعالة لإعادة ترتيب النمطية «المشوهة» في صورتها الواقعية وترتيبها حسب تسلسلها في الزمني الحقيقي. ومن هذه الوظائف ومن خصائص الأشكال الزماكانية نرى أن الجنس الأدبي ذاكرة تحفظ موروث الإنسان وتاريخه. فكما يقول غاري سول مورسون معلقا على العلاقة بين الذاكرة والجنس الأدبي «إن الجنس الأدبي، بوصفه 'صورة العالم القديمة المحنطة'، يتذكر التجربة الماضية. أي أن الأجناس الأدبية تحتوي مخزنا هائلا من الحكمة التجريبية التي غالبا لا نعيها، لكن بالإمكان إعادة بنائها تحت ضغط تجارب جديدة».

وفي مقاله حول «الزماكانية» يسعى باختين إلى سحب نظرية الأجناس الأدبية إلى أشكال البنى الزماكانية، إذ أطلق المسمى على «آليات» الجنس الأدبي، مصرا على أن الجنس الأدبي محكوم بشبكة من المؤشرات الزمانية والمكانية التي تهيمن على صنف معين من النصوص. فهو مثلا يرى أن الرواية المحلية كجنس تقوم على خطاطة أساسية من الصور تشكل عالما مقصورا، من جهة، على «مكان محدد تحديدا واضحا وعلى دائرة من الأقارب أيضا محددة تحديدا جيدا، وهي دائرة الأسرة»، ومن جهة أخرى على تطور زمني يتبع هيكلية حياة الطبيعة وموتها وكذلك حياة وفناء الأجيال.

والواضح أيضا أن بنى الزماكانية ليست محض ظواهر شكلية وإنما هي أيضا بنى ذهنية تتشكل من خلال تفاعلها التبادلي مع النصوص؛ إذ رغم أن النصوص تنطوي على الزمن والمكان إلا أن اتحادهما وتوحدهما لا يتحقق ما لم يصبحا جزءا من ذهنية القارئ والمؤلف الحقيقيين. ولاشك أن هذا المنظور، على عكس التركيز على تحليل الفعل الروائي كما هي عادة النقد، مكن باختين من التركيز على البنى الزماكانية التي يربطها القراء والمؤلفون بالنص وبالتالي يمكن تتبعها عبر العصور، خاصة أن هذه البنى « تحدد، على وجه الدقة، الجنس الأدبي والاختلافات الإجناسية.»

ويعرض باختين ثلاثة أشكال زماكانية رئيسة للرواية، أولها: رواية مغامرة «المحنة»، التي تتبع قالبا واضح المعالم منذ نشوئها في قصص الرومانس الإغريقية حتى عصرنا الحاضر؛ إذ عاشت في صورة رواية فروسية النبيل والرواية الباروكية وقصص جيمس بوند واستمرت سينمائيا حتى يومنا هذا. ويتسم القالب هنا بأنه يتألف من تتابعية نمطية من المواقع المكانية وسلسلة ثابتة من الوحدات الزمنية، ينتظم فيها الزمن حسب عاملين: عامل الحبكة التي تربط سلسلة من الأحداث الشيقة، وعامل مؤشرات الزمن (كالقول «وفجأة. . .» أو «وفي تلك اللحظة»). ومن خصائصها اتسام الإنسان بالسلبية وهيمنة «القدر» على حياته وتطورها، وتسعى إلى تأكيد معنى «الهوية» حيث تأخذ التسمية و«الاسم» معنى محددا.

أما الثانية فهي زماكانية رواية مغامرة «الحياة اليومية» التي تؤكد صور التبدل والتحول والهوية، والكيفية التي من خلالها يصبح الفرد مختلفا عما كان عليه، فتعرض صورة بطل جديد تطهر وولد من جديد، وأهم خصائصها التجوال الذي يرمز إلى «درب الحياة.» وأخيرا زماكانية السير: الذاتية والتراجم، حيث ينصب التركيز على تصوير حياة المواطن، والمقابلة بين الحياة الشخصية الحقيقية والحياة العامة، فتبرز أهمية الآخر بالنسبة للهوية الذاتية التي تستمد مشروعية كينونتها من هيئة غير ذاتها.

وتكمن أهمية تحليل البنى الزماكانية في مساهمته بانبثاق شعرية تاريخية اجتماعية، على أن الشعرية التاريخية لا تعني تاريخ الأطروحات الشعرية بل تشير إلى الرابط بين منظور عالم محدد تاريخيا وبناء شعري من العوالم الشعرية. ومن خصائص أشكال الزماكانية تترسخ أهمية التفاعل بين الخاص والعام، بين الكتابة والكاتب، بين النص والقارئ، بين الحاضر والماضي، وهذا التفاعل يصب في منظور باختين الحواري الأكبر، إذ إن النصوص المعينة حالات خاصة لكنها تنطوي على تاريخها الممتد عبر العصور بلغاته المختلفة. وإذا كان تاريخها ينطوي على صور العالم في حقبه المختلفة، فإن تجسد النص الحالي يجمع في آن أنموذج العالم العام ومادية النص المتحقق في زمنه، وهذا الجمع أو التفاعل هو العنصر الأساس في مفهوم الزماكانية الباختيني.

وعلى الرغم من أن باختين حاول تحديد أشكال الزماكانية، إلا أنه أبقاها عائمة سائلة، حتى تكاد تغطي كل شيء. فهو يذكر ظواهر تاريخية ليست مرتبطة بالبنى الإجناسية، ومع ذلك يطلق عليها مسمى الزماكانية، وكذلك يطلق المسمى على الخيوط الناظمة، بل إنه يسحب المسمى إلى «أي وكل صورة أدبية» لأن اللغة «في

أساسها كنز من الصور الزماكانية.» ويبدو أن الجامع بينها هو وظيفتها الدلالية؛ إذ يرى أن كل ما يؤدي معنى أو يسهم في بنائه فإنما هو شكل من أشكال الزماكانية. ويتضح أيضا أن البنى الزماكانية بنى شكلانية وقوالب جاهزة تتبع أعرافا محددة لكنها تتطور وتتغير كاشفة كيفية تأثير اللغات والثقافات في تحديد وتغيير مفاهيم الزمان والمكان.

مراجع ومصادر:

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogical Imagination: Four Essays*. Eds. M. Holquist & C. Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981.

Morson, Gary Saul. "Bakhtin, Genre, and Temporality." *New Literary History* 22 (1991): 1071-92.

○ ○ ○

علم السرد

(Narratology)

علم السرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي-ستراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم: البلغاري تزفيتان تودوروف، الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح «ناراتولوجي» (علم السرد)، والفرنسي ألغردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس. وفي فترة تالية تعرض لتغيرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، إما تحت مظلة مابعد البنيوية، كما في أعمال الفرنسي رولان بارت، أو من خلال الماركسية -- التي تعرف أحياناً بمابعد الماركسية -- كما في أعمال الأمريكي فريدريك جيمسون.

لا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة، مثل: الأعمال الفنية من لوحات، وأفلام سينمائية، وإيماءات، وصور متحركة، وكذلك الإعلانات أو الدعايات، وغير ذلك. ففي كل هذه ثمة قصص تحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة. ويقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة. وعلم السرد في بحثه هذا يتداخل مع **السيمياء** أو **السيميولوجيا** (علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامات بالنظر إلى أسس دلالتها وكيفية تفسيرنا لها.

كان ليفي-ستراوس رائداً للبحث السردي حين درس الأسطورة من خلال المنظور البنيوي الذي وضع أسسه اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير. فالأسطورة بالنسبة لليفي-ستراوس تتألف من بنية مزدوجة إحداهما عالمية والأخرى محلية. العالمية هي التي تربط الأساطير جميعاً، وهي التي يبحث عنها المحلل السردي البنيوي. وهذه الازدواجية امتداد لازدواجية اللغة النظام واللغة الأداء (Langue/ parole) عند فرديناند دي سوسير، حيث اللغة الأداء حالة متعينة ومتغيرة من حالات اللغة الثابتة البناء والعالمية الحضور. واستمر البحث على خط مشابه عند الشكلاني الروسي بروب حين شمل ببحثه السردي الحكايات الخرافية الشعبية على النحو المعروف لدى دارسي هذا اللون من السرد.

التطور البارز في الدراسات السردية كمبحث مستقل عن الأساطير أو الحكايات الخرافية أو غير ذلك جاء على يد الفرنسي غريماس. وكان من منطلقات غريماس الأساسية مفهوم «الفاعل» (Actant) بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد. ففي البناء السردي تتألف الشخصيات من هذا «الفاعل» اللغوي ومن الذاكرة الجمعية للقص إذ تحضر إلى ذهن القارئ. فثمة علاقة تنشأ أثناء عملية التأليف، وبالتالي القراءة، للنص السردي، سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو غير ذلك، من التحام الموضوعات المألوفة للقصص وما يتصل بذلك من أسماء شخصيات وغيرها باللغة كخطاب له بنيته الخاصة. وما يهم غريماس هو تحليل القوانين التي تحكم هذه العلاقة بين اللغة وعناصر القص المعروفة، على نحو يشبه تحليل دي سوسير للعلاقة بين اللغة النظام واللغة الأداء.

بالإضافة إلى غريماس، سعى نقاد آخرون إلى تطوير نظام شامل ودقيق لكيفية بناء النص السردي، ومن أولئك تودوروف وجيرار جينيت. ينطلق الأخير من الأساس البنيوي للتنظير للنص السردي من خلال العلاقة بين النظام الذي يحكم الأحداث كما يرويها النص، وترتيبها من حيث الحدوث التاريخي، وأخيراً عملية السرد نفسها. ويعتبر توجه جينيت هذا أحد اتجاهين مميزين في الدراسات السردية، أحدهما يركز على ما هو مسرود، أو ما يتضمنه النص من مادة، والآخر على عملية السرد نفسها، أي الخطاب السردي. وجينيت يسير في هذا الاتجاه الثاني، بينما يسير غريماس في الأول. وإن أخذ على الأول إهماله لمتغيرات السرد من خلال عملية السرد نفسها، فإن هناك من يأخذ على الاتجاه الثاني إهماله للنصوص السردية التي تفتقر إلى صوت روائي، أو شخصية تقوم بالسرد، وتقليله من قيمة القصة فيما هو مسرود. وقد سعى

بعض الدارسين إلى الجمع بين هذين الاتجاهين اللذين يعرفان باتجاه «الماذا» واتجاه «الكيف»، أو ماذا يسرد، وكيف يسرد.

بالإضافة إلى إنجازاتها، كان من الطبيعي أن تواجه الدراسات السردية عدداً من التهم بالتقصير أو ارتكاب الأخطاء، ومن ذلك أنها تحجم النصوص من خلال الدراسة المحصورة في قوانين السرد وعملياته؛ كما قيل أن النماذج التي يستخلصها الدارسون نماذج جامدة ومفتقرة إلى ما في النصوص من حيوية؛ وأخيراً، اتهمت تلك الدراسات بالتقليل من شأن السياقات التي تحكم النصوص السردية. ومع إقرار بعض المختصين في الدراسات السردية بانطباق بعض تلك التهم، لاسيما إهمال السياق، فقد دافع أولئك عن حقلهم بحجج كثيرة، منها أن علم السرد بطبيعته يحصر اهتمامه بالعناصر السردية في النصوص ككل، إضافة إلى أنه ليس كالنقد الأدبي الذي يعنى عادة بما في النصوص من حيوية.

الإشارة إلى النقد الأدبي تذكرنا بنقطتين هامتين تتعلقان بالدراسات السردية، أو علم السرد؛ الأولى: أن هذا العلم يسعى إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص، كما يحدث كثيراً في النقد الأدبي. فبدلاً من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات. وهو بهذا يسعى إلى تحقيق شرط علميته. أما النقطة الثانية، فهي أن الدراسات السردية أسهمت في زعزعة بعض القناعات الأدبية القديمة، ومنها طبقية النصوص، وهيمنة **المعتمد** (أنظر: **المعتمد/ القانون**). فشرط العلمية لا يعترف بأدب «رفيع» وآخر «متواضع»، وإنما كل النصوص سواء في قابليتها للتحليل السردي.

غير أن علم السرد لم يسلم هو الآخر من الزعزعة نتيجة الانتقال إلى مرحلة مابعد البنيوية، التي زعزعت قناعات وثوابت كثيرة أخرى في البحث النقدي والثقافي عموماً، لاسيما ما تلبس بسمة العلمية كالبحث البنيوي الذي تفرعت الدراسات السردية عنه. نلمس ذلك عند ناقد كرولان بارت الذي يقدم في كتابه **إس/ زي** (*S/Z*) تحليلاً غير مؤطر بالقناعة البنيوية من أن بحثه ذو سمة علمية، وبدلاً من أن يفترض وجود الدلالة في النص كشيء قابل للاستنباط بأسلوب التحليل العلمي، يرى أن القارئ هو مصدر الدلالة.

كما أسهم في زعزعة يقين العلمية في الدراسات السردية دخول توجهات كالتوجه النسوي في ذلك النوع من الدراسات. فهذا اللون من البحث مهتم باستكشاف التحيزات التي تؤثر في موقف الثقافة من المرأة، والنصوص السردية من أبرز ميادين

الاشتغال لمثل ذلك البحث. ومن هنا فقد اهتم بعض الباحثات النسويات بالبحث التنظيري والعملي في السرد والسرديات. فباحثة مثل سوزان لانسر تنطلق من أن النص السردي أقرب إلى العملية المتشكلة عبر القيم والمتغيرات الاجتماعية والثقافية، سواء في إنتاجه أو التفاعل معه، منه إلى النص المستقل بقيمه الخاصة، وهي بالتالي تدعو إلى علم سرد يأخذ السياقات الاجتماعية والثقافية باعتباره. ومن شأن ذلك حين يحدث أن يدخل البحث في أفق المتغيرات الإنسانية ويبعده عن مختبرات الأبنية النحوية أو القصصية البحتة.

مراجع ومصادر:

إيكو، إمبرتو. **ست جولات في الغابة القصصية**. تر. محمد أبا حسين. الرياض: جامعة الملك سعود، 1998.

لحميداني، حميد. **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط2، 1993.

الماضي، شكري عزيز. «مورفولوجيا السرد وحدود النقد الأدبي.» **النقد الأدبي في منعطف القرن (3): مداخل لتحليل النص الأدبي**. إشراف عزالدين اسماعيل. القاهرة: جامعة عين شمس، المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، أكتوبر 1997.

يقطين، سعيد. **انفتاح النص الروائي**: «النص السياقي.» بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1989.

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Trans Christine Van Boheemen. London: University of Toronto Press, 1985.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Tr. Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

Greimas, A. J. *Structural Semantics: An Attempt at Method*. Trans. Daniel McDowell *et al.* Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1984.

Prince, Gerald. A Dictionary of Narratology. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska, Press, 1987.

○ ○ ○

السيمياء: (سيميولوجا / سيميوطيقا)

(Semiology / Semiotics)

السيميولوجيا (السيميوطيقا)، لدى دارسيها، تعني علم أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة. ويفضل الأوروبيون مفردة السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السوسيرية، أما الأمريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلسساندرز بيرس. أما العرب، خاصة أهل المغرب العربي فقد دعوا إلى ترجمتها بـ«السيمياء» محاولة منهم في تعريب المصطلح. والسيمياء مفردة حقيقة

بالاعتبار لأنها كمفردة عربية، كما يقول الدكتور معجب الزهراني، «ترتبط بحقل دلالي لغوي-ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل: السمة والتسمية والوسام والوسم والميسم والسيماء والسيمياء (بالقصر والمد) والعلامة». وتنتمي السيمياء (أيا كانت التسمية) في أصولها ومنهجيتها إلى **البنيوية**، إذ البنيوية نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة. ولهذا يصعب التمييز بين الحقلين تمييزا مانعا، بل إن المهتمين **بالبنيوية** وبالسيميولوجيا راوحوا دائما بين أولوية الواحدة على الأخرى، حتى لو حاولوا إيجاد ما يميز الواحدة عن الأخرى. ولصعوبة التمييز بينهما ذهب جوناثان كولر إلى تمييزهما جغرافيا، إذ قصر **البنيوية** على ممارسات بعض المفكرين الفرنسيين، حتى لو ناقض هذا التمييز غايته، إذ الفرنسيون أنفسهم زاوجوا بين الحقلين. بل إن تيرنس هوكس الذي كتب كتابه تحت عنوان: البنيوية والسيميوطيقا، وصل إلى القول: «إن حدودها (إن كان لها حدود) تتطابق مع حدود البنيوية: فلا يمكن الفصل بين اهتمامات الفضاءين فصلا جوهريا، ولابد، على المدى الطويل، أن ينطويا معا... تحت [مظلة] منطقة ثالثة، أي منطقة التخصص الجامع: الاتصال. وفي مثل هذا السياق، فمن المحتمل أن **البنيوية** نفسها ستبرز كمنهجية تحليل يربط حقول اللغويات والأنثروبولوجيا والسيميوطيقا». أما بول ديمان فقد أكد على أن السيميولوجيا جاءت نتيجة الالتقاء «التفجيري» بين نباهة العقل الفرنسي الأدبي ومصطلح «الشكل»، وخلص إلى تأكيد صلتها بالألسنية **البنيوية** قائلا: «اتجهت السيميولوجيا الفرنسية إلى اللغويات الألسنية كمثال لها واتخذت سوسير وياكبسون سادة لها بدلا من فاليري وبروست».

ولئن كان فرديناند دي سوسير هو الذي استخلص مسمى «السيميولوجيا» من علائقه الطبية في المهاد الإغريقي ليطلقه على علم العلامة أو الإشارة، فإنه هو أيضا أول من ميز اللسانيات عن السيميولوجيا حين أصر على أن السيميولوجيا أصلٌ واللسانيات فرع منها. غير أن رولان بارت، الذي مارس التحليل السيميولوجي على أكمل وجه، جاء بما يقلب مقولة سوسير، إذ زعم أن اللسانيات (بوصفها أكمل الأنظمة العلاماتية) هي الأصل وأن السيميولوجيا فرع منها. أما جاك دريدا، وإن اعترف بجهود بارت، فقد دعا إلى قلب مقولة بارت نفسها، وذهب إلى أن «**النحوية**» (الكتابة بوصفها أثرا) هي سمة الإشارة الكبرى، ولابد أن تكون الأصل الذي عنه تتفرع السيميوطيقا واللسانيات. ومهما يكن من أمر التمييز بين **البنيوية** والسيميولوجيا، فإن هذا التمييز يبقى تمييزا محليا مرحليا. فالسيميولوجيا تتبع المنهجية **البنيوية** وإجراءاتها،

لكنها تقصر التركيز على دراسة الأنظمة العلامية الموجودة أصلا في الثقافة، والتي عُرِفت على أنها أنظمة قارة قائمة في بيئة محددة. أما **البنيوية** فتدرس العلامة سواء كانت جزءا من نظام أقرته الثقافة كنظام أو لم تقره. ولعل هذا الفارق (وإن لم يكن أساسا قويا للتمييز) هو الوحيد الذي من شأنه أن يميز الحقلين. ولئن اعتبرنا التمييز البنيوي بين **اللغة النظام** (Langue) و**اللغة الأداء** (Parole) أساسا للتفريق بين البنيوية والسيميولوجيا، فإننا سنقول إن مجال عمل السيميولوجيا هو اللغة النظام دون اللغة الأداء. ولهذا فالسيميولوجيا تظل ممارسة استقرائية استنتاجية، وهذا ما يجعلها تقوم على أهمية «الذات» المدركة أو الواعية، ويجعلها تنحى منحى اتصاليا. ولعل هذه السمة هي التي حدت تيرنس هوكس أن يرى مستقبل السيميولوجيا والأنثروبولوجيا واللسانيات منطويا تحت مظلة نظرية الاتصال ضمن منهجية **بنيوية**.

ومن أشهر أعلام السيميولوجيا تشارلس ساندرز بيرس، ورولان بارت، وغريماس، ورومان ياكبسون، وأمبيرتو إيكو، ومايكل ريفاتير، وجوليا كريستيفا، وباربرا هيرنستاين سمث، هذا إذا استثنينا إشارات سوسير (والمجال لا يسمح بذكر جميع المهتمين). غير أن الفيلسوف الأمريكي بيرس هو أهم مؤسسي هذا الطرح، وقد عرض نظرية سيميولوجية غاية في التعقيد. لكن نظرته للعلامة وفاعلية وظائفها الدلالية لا تختلف عن الطرح البنيوي الألسني. إذ يرى بيرس أن العلامات (حسية أو غير حسية) تنقسم إلى دوال ومداليل وعلاقات تربطها معا. وكما هي الحال عند سوسير، فإن بيرس يبحث عن القانون المنتظم الذي يحكم حركة هذه العلاقات بين الدال والمدلول (أو المرجع): فهو، بلغة سوسير، يبحث عن **اللغة النظام** التي تحكم حركة **اللغة الأداء**. وبحسب نظرية بيرس، فإن البيئة الدلالية العلاماتية تحتوي أربعة عناصر: *العلامة* بوصفها ممثلا ينوب أو يحل محل شيء آخر (*المادة المُشار إليها* أو *الموضوع*)، *والمحلل* (الشخص الذي يدرك ويعي الإشارة)، ثم أخيرا ***الطريقة المحددة*** التي تكتمل بها العملية النيابية الإشارية (وهي التي يسميها بيرس: *الأرضية* أو *الأساس*). فكما يقول بيرس: إن العلامة أو الممثل هي «شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين».

وتحدد لنا هذه العلاقة الرباعية الوسيلة التي من خلالها تؤدي العلامات معانيها، كما أن العلاقة القائمة بين العناصر الأربعة تحدد بدقة متناهية طبيعة العملية السيميولوجية. إذ يرى بيرس أن كل عملية سيميولوجية تنطوي على علاقة ثلاثية بالنسبة إلى العنصر الرابع: أي العنصر الإنساني المُدرك. وتعتمد هذه العلاقة الثلاثية

على المنطلق الذي تقوم عليه: فهناك ثلاثية المقارنة التي تنطلق من العلامة. وتنقسم هذه الثلاثية إلى: العلامة «القيمية» (من قيمة)، وهي القيمة التي تؤدي دور العلامة حالما تتحقق هذه القيمة. ثم العلامة الحسية: أي الحدث أو الشيء الحقيقي الذي يعمل بمفرده كعلامة. ثم قانون العلامة، أي القانون الذي يُشتقُ من مواضيع مختلفة، فيعمل كمفهوم مجرد يؤدي دور العلامة (كالنحو في اللغة مثلا).

أما ثلاثية الأداء فتعتمد على «الأرضية» منطلقا لها. ولعل تصنيفات «ثلاثية الأداء» هي التي أفاد منها النقد اللغوي والأدبي. فهنا يميز بيرس بين الوحدات المتحققة في الواقع من منطلق الأرضية، فيصل إلى الفصل بين مفاهيم الأيقونة والدليل والرمز. ويرى بيرس أن الأيقونة (Icon) هي: أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المُشار إليه. وهكذا، فإن الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومدلولها أو مرجعها، كما هي الحال في الصور الفوتوغرافية أو التماثيل. ويرى الدليل (Index) بوصفه: أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة اعتمادا على صلة السبب بالنتيجة أو الارتباط التجريبي بين الشيء ومرجعه أو مدلوله كعلاقة النار بالدخان. ثم أخيرا هناك الرمز (Symbol)، وهو عند بيرس المعادل الحقيقي للعلامة عند سوسير، إذ يرى بيرس أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتباطية عرفية فقط.

ثم هناك **ثلاثية الفكر** التي تقوم على نوع المرجع أو المدلول (الموضوع). وهنا نجد مفهوم بيرس لما يسميه «المصادرة التجسيدية» (rhem/seme) وهو أن العلامة نفسها تحدد إمكانية فهم «الموضوع» أو المادة فهما مسبقا ومضمرا حالما يقوم المحلل باستخدامها. ثم هناك ما يمكن ترجمته بالعلامة التقريرية (dicent: dicisign or pheme)، وهي التي حالما تؤدي وظيفتها كعلامة، تقوم بنقل المعلومات عن مرجعها أو مدلولها، أي تعمل بطريقة هي عكس العلامة التي منها تُشتق المعلومات. ثم هناك المُحاجة أو المجادلة (argument)، وهي التي تؤدي وظيفة العلامة، غير أن مرجعها أو موضوعها ليس شيئا مفردا، وإنما قانون. وانطلاقا من هذه الثلاثيات المختلفة يخلص بيرس إلى أن هذه التقسيمات التسع تفرز عشر أصناف من العلامات، وأنّ ربط بعضها ببعض يفرز ستة وستين نوعا من العلامات الدلالية.

غير أن الاهتمام انصب على الثلاثية الثانية (الأيقونة، والدليل، والرمز)، ولعلنا لا نستغرب السبب. إذ هذه العلامات الثلاث وقعت تحت معالجة **بنيوية** محضة، وبهذا ارتبطت بالطرح البنيوي مباشرة. فالعلاقة بين الدال والمدلول تحت مفهوم العلامة الأيقونية هي علاقة مشابهة، إذ الدال يشبه المدلول ويستطيع المُحلل أن يدرك هذه

العلاقة مباشرة. أما مع الدليل (index)، فالعلاقة علاقة سبب ونتيجة، وهي علاقة واقعية فعلية (كما في علاقة الدخان بالنار). وبقي الرمز (symbol) علامةً عشوائية عرفية كما هي حال الدال عند سوسير، وما قاله سوسير عن العلامة ينسحب تماما على ما قاله بيرس عن الرمز. ثم إن هذه الثلاثية نفسها هي بالتالي علامات ينسحب عليها ما ينسحب على العلامة الرمز. فالأيقونة تؤدي وظيفتها كما تؤدي أي علامة أخرى وظيفتها. وهكذا بإمكاننا أن نحصل على أيقونة رمزية أو رمز أيقوني، كما أن بإمكاننا الحصول على دليل أيقوني أو أيقونة دليلية، وهلم جرا. والمثل الذي يسوقه هوكس حول إشارة المرور يوضح هذه القضية. فإشارة المرور من الناحية المعرفية هي دليل (Index) بما أنها تقتضي استجابة سببية مباشرة، لكنها في الوقت نفسه تؤدي وظيفة الرمز (Symbol) بما أن اللون الأحمر أو الأخضر ليس له علاقة واقعية حقيقية بالمدلول الذي يفضي إليه، فلا وجود لعلاقة شبه بين اللون الأحمر ودلالة الوقوف، ولا علاقة سبب ونتيجة بين الأخضر واحتمالية السير.

وسواء تعلق الأمر بطرح بيرس أو غيره، فإن التحليل السيميولوجي تبنى الإجراءات والمنهجية **البنيوية** التي أرساها سوسير. ولئن استبعد سوسير السيميولوجيا من التحليل البنيوي اللساني، فإن رولان بارت مثّل السيميولوجية السوسيرية خير تمثيل. ومن الوهم أن نظن أن بارت في تحليله السيميولوجي قد تجاوز **البنيوية** وإجراءاتها. فسواء تعلق التحليل بطرح سوسير أو بيرس أو بارت، ظل منطلق التحليل السيميولوجي مرتكزا على العلاقة بين الدال والمدلول (أو المرجع)، أي على مفهوم العلامة الذي جاء به سوسير. وهكذا، فإن جميع أقطاب الطرح السيميولوجي يفترضون وجود هذه العلاقة التي يسميها بيرس «البيئة الشاملة»، ويسميها بارت علاقة «التكافؤ» لا علاقة «المساواة» ضمن ما يسميه «الإيحاء الكلي». أما سوسير فقد أصر على أن العلامة هي الوحدة الكاملة التي تجمع الدال والمدلول معا، ولهذا فإنها نتاج اتحاد الدال (أي الصورة الصوتية) بمدلوله النفسي.

ولئن كان للسيميولوجيا أي سبق على طرح سوسير فإنما هو سبق جزئي فرعي لا سبق نوعي. فالطرح السيميولوجي يركز على العلامات في أي نظام قائم في ثقافة معينة وليس فقط على النظام الصوتي اللغوي. لكنه في الوقت نفسه يسحب على هذه العلامات ما يسحبه سوسير على علامات النظام الصوتي اللغوي. وهذا ما فعله بارت وأمبرتو إيكو. وهما ينطلقان من مقولة أن العلامات لا تعني ما لم يكن هنالك شخص واع مدرك، غير أن المرء لا يدرك المرجع أو المعنى، وإنما يدرك فقط العلاقات بين

الدال والمدلول، لأن الدال بذاته لا معنى له. ثم إن هذه العلاقة التي ندركها ليست علاقة «مساواة» بين الدال ومدلوله، وإنما هي علاقة تكافؤ، أي أن الدال بذاته لا يفضي إلى دال آخر، أو إلى مدلول معين وإنما يفضي إلى ما سماه سوسير «علامة»: والعلامة هي اتحاد بين دال ومفهوم نفسي. وهكذا فنحن نعيش ضمن فيض من العلامات، أو (كما يذهب بيرس) ليس لفكرنا مادة غير العلامات.

ومن هذا المنظور يعرض بارت رؤيته السيميولوجية ممثلا لها بـ«باقة الورد». فهو يرى أن باقة الورد مجرد «دال» إذا كانت العاطفة هي دلالتها. وهكذا يكون لدينا دال ومدلول، وقد نتج عن اتحادهما معا في «باقة الورد» مصطلح جديد هو العلامة (التي هي نفسها باقة الورد). فباقة الورد هي علامة نجمت عن دال ومدلول. كما أن باقة الورد بوصفها علامة تختلف كليا عن باقة الورد بوصفها دالا، أي بوصفها وحدة زراعية نباتية. وباقة الورد كدال، شأنها في ذلك شأن الدال اللغوي، مفرغة تماما من الدلالة، لكنها كعلامة ممتلئة تماما بالدلالة. وسبب شحنها بالدلالة لم يأت نتيجة وجودها الطبيعي الزراعي النباتي، وإنما جاء نتيجة مزيج من القصد البشري وطبيعة المجتمع وصيغ أعرافه وتقاليده وسبل الاتصال. ومن هذا المنطلق قام بارت بتحليل الأساطير في ثقافة المجتمع المعاصر. والأسطورة عنده تختلف عنها في المفهوم الكلاسيكي. إذ يرى بارت أن الأسطورة نسيج ينتظم كافة الفضاءات المختلفة للثقافة، ومن خلالها يؤكد المجتمع كينونته وهويته.

ويقوم بارت بمعالجة الأساطير الثقافية من خلال ثلاثية النظام اللغوي: فهناك الدال، وهناك المدلول، وهناك نتاج اجتماعهما معا في العلامة. وهذه العلاقة ضمن علامات الثقافة هي الواجهة التي تخفي خلفها بنية الأساطير، إذ العلامات الثقافية ما هي إلاّ بنية نظام أولى تفضي إلى بنية نظام ثانية. أي أن علامات الثقافة لها دلالتها المحلية المرحلية التي تعنيها العلامات مباشرة. لكن هذه العلامات تتحول إلى دوال لها دلالتها ضمن مرحلة أرفع. وهكذا، فإذا كانت علامات النظام الأول هي نتاج «الإيحاء الكلي» بين الدال والمدلول مما يُولد علامات مشحونة دلاليا، فإن هذه العلامات المشحونة تصبح بالنسبة للنظام الثاني (أي نظام الأسطورة) علامات مفرغة تشير إلى مدلولها، وينجم عن اتحادها بمدلولها علامة جديدة مشحونة دلاليا. هذه العلامة ضمن النظام الثاني هي الأسطورة، والعلامة هذه بدورها تتناسخ كما حدث مع العلامات في النظام الأول، فتصبح علامة مفرغة تشير إلى مدلول، مما يجعل من اتحادهما علامة جديدة مشحونة دلاليا، وهكذا دواليك من غير انقطاع.

والمثال الذي يسوقه بارت توضيحا لهذه العملية هو صورة الجندي الفرنسي الزنجي المنشورة في الجريدة، وهو يرتدي زيه الرسمي مؤديا التحية العسكرية لعلم الجمهورية الفرنسية. ويرى بارت أن دلالة الصورة في المستوى الأول هي ما تعنيه الصورة: جندي يؤدي تحية عسكرية لعلم بلاده. لكن الصورة ككل هي أيضا دال في مرحلة أخرى، وبوصفها دالا فإنها مفرغة من الدلالة، بل مجرد دال يشير إلى مدلوله لينجم عن اتحادهما معا علامة جديدة مشحونة بالدلالة (أي دلالة على المستوى الأسطوري). فهي في هذا المستوى تحيل إلى أن فرنسا إمبراطورية عظيمة يخدمها أبناؤها بغض النظر عن اللون والجنس والمعتقد، ويكنون لها الولاء ويضحون بأنفسهم في سبيل رفعتها. كما أن في لون الجندي (وتطلعه لخدمتها) ردا على دعاوى المعارضين الذين يرون فيها دولة استعمارية توسعية تبني مجدها على قمع الأقليات العرقية. فليس من رد أفضل من توثب الجندي الزنجي وتطلعه من أجل خدمة مَنْ قيل أنهم المسؤولون عن قمعه وتعاسته. وهكذا، ففي هذه الصورة هناك الدال في المستوى الأول (الجندي الزنجي يحيي العلم الفرنسي)، والمدلول (الانتماء الفرنسي العسكري)، لكن اتحادهما معا أفرز دلالة جديدة من خلال مدلول سابق تحول بدوره إلى دال. ويسمي بارت هذا النتاج الجديد (أي العلامة عند سوسير): «الدلالة».

ويقترح بارت مسميات جديدة تختلف عن المسميات الألسنية. فالعلامة السوسيرية (أي اتحاد الدال بالمدلول) يسميها بارت «الدلالة»، كما يضع «الشكل» بديلا لما يسميه سوسير «دالا». أما ما كان سوسير قد أطلق عليه مسمى المدلول فيسميه بارت «المفهوم.» ولئن بدا هذا الطرح وهذه التسميات خروجا على الطرح البنيوي اللساني أو تجاوزا له، فإن الحقيقة غير ذلك. إذ إن المتمعن في طرح بارت يجد أن تحليله الأسطوري هو صورة مستنسخة عن تحليل سوسير للدلالة اللغوية. فإذا كانت الدلالة عند سوسير تتولد من العلاقة بين الدال والمدلول كي يفرز هذا الاتحاد ما يسميه سوسير «العلامة اللغوية»، فإن الدلالة عند بارت على مستوى الأسطورة تتولد من خلال العلاقة الاتحادية بين الشكل (أي العلامة عند سوسير) والمفهوم. وهكذا فإن بارت حوّل العلاقة المشحونة عند سوسير إلى دال سوسيري له علاقته بمدلوله، فينجم عن هذه العلاقة وحدة دلالية تماما كما هي الحال عند سوسير. غير أن الإنجاز الحقيقي الذي قدمه بارت هو تحليله للفرق بين الإيحاء أو ظلال الدلالة (connotation) ودلالة المعنى الحقيقي المباشر (denotation)، أو لعلنا نقول بين الدلالة المجازية والدلالة العينية الحقيقية.

فبارت يرى أن الدلالة العينية الحقيقية هي العلامة عند مستوى النظام الأول. أما الإيحاء أو الظلال الدلالي فيتولد حين تتحول علامات المستوى الأول إلى دوال محضة في المستوى الثاني، فتشير إلى مداليل ينجم عنها، حين تتوحد دوالها بمداليلها، دلالات جديدة. وهذا النظام الجديد هو الذي نجده في الأدب والإبداع الجمالي. ولئن كان هذا الطرح جديدا في الثقافة الغربية، فإنه ليس كذلك في الثقافة العربية. فنحن نجده لدى الجرجاني في مفهومه حول «معنى المعنى» وكذلك نجده صريحا في محاولات المنظرين البلاغيين العرب التفريق بين المجاز والكناية خاصة. فبارت، مثل العرب، يرى أن الدال في المستوى الثاني (أي في مستوى الإيحاء) هو نفسه علامة كاملة من علامات المستوى الأول، وأن له دلالته المتولدة عن ارتباط الدال بالمدلول والمتحققة في العلامة. لكن هذه العلامة تتحول إلى دال في المستوى الثاني فتفضي إلى دلالة جديدة تختلف كليا عما تعنيه في المستوى الأول. ومن الأمثلة الكلاسيكية في الثقافة العربية هناك «بعيدة مهوى القرط» وهناك «كثير الرماد». ففي المستوى الأول (أي مستوى ارتباط الدال بمدلوله) ليس هنالك ما يمنع أن تكون المرأة، في حقيقة الأمر، بعيدة مهوى القرط. كما ليس هنالك ما يمنع أبدا من أن يكون الرماد كثيرا. وهذا المستوى هو مستوى الدلالة العينية الحقيقية. لكن ما أن تتحول دلالة كثرة الرماد أو بُعد مهوى القرط إلى دال، حتى يصبح هذا الدال الجديد (الذي يتكون من علامة كاملة) مشيرا إلى مدلول جديد ينجم عن اتحاده به دلالة جديدة هي طول الجيد أو الكرم.

ولا تختلف إنجازات السيميولوجيا عن إنجازات **البنيوية**، فقد استهدفت قضايا الطرح التاريخي والنقد الموضوعاتي، وكشفت القناع عن سلطة المرجع وتهافت أسبقية المعنى، وكشفت الأقنعة المتعددة التي اختفت خلفها هذه السلطة، وهي أقنعة تمتد من الأيديولوجيا الفجة إلى أدق أنواع الأحكام الجمالية والأخلاقية. وقد تحقق لها مثل هذا الكشف خاصة عندما تفجرت أسطورة الاتصال الدلالي بين العلامة والمرجع. ولئن لم تختلف إنجازاتها عن إنجازات **البنيوية**، فإنها أيضا لم تنج من عيوب **البنيوية**، إضافة إلى عيوب علم النفس. فالسيميولوجيا لا يمكن لها بحال أن تقوم ما لم تقم على أساسيات علم النفس. لقد رأى سوسير في تمييزه بين اللسانيات والسيميولوجيا أن السيميولوجيا ستكون جزءا من علم النفس الاجتماعي إذ إنها ستدرس «حياة العلامات ضمن المجتمع»، ولذلك فإن «تحديد مكانها بدقة هو مهمة عالم النفس». فالذات الواعية والمدركة فرضية مسبقة في السيميولوجيا لأن السمة العليا الممنوحة لنظام الدوال أو الإشارات، كما يقول دريدا: «يعتمد مباشرة . . . على الوعي

والحدس الواعي». ومن هذا المنطلق اختتم أمبرتو إيكو نظريته السيميولوجية مؤكدا على أهمية الذات (ليست الذات النحوية وحسب وإنما أيضا الذات الاجتماعية التاريخية). وهكذا فالسيميولوجيا لا تقبل أبدا باحتمال عدم وجود الحدس أو الذات. لكن مفاهيم الكتابة مابعد البنيوية تنفي الذات وترى فيها تمركزا أكيدا **للوغوس**. يقول دريدا مثلا: «إن الكتابة مغايرة للذات، بأي شكل فُهمت. فلا يمكن أبدا التفكير بالكتابة تحت تصنيف الذات: فالذات (مهما عُدّلت ومهما شُحنت بالوعي أو اللاوعي) ستظل محيلة على طول خيطها التاريخي إلى مادية من الحضور لا تهزه الحوادث [الطارئة]».

ومما يؤخذ على الدراسات السيميائية أن معظمها ينهج نهجا شكلانيا يستبعد المحددات الاجتماعية الثقافية، وبالتالي تقترب الدراسات السيميائية جدا من النهج البنيوى خاصة أنها كثيرا ما توظف المفردات السوسيرية مثل العلامة **واللغة النظام واللغة الأداء**؛ بل إن روبرت سكولز يذهب إلى أن علم السيمياء لم يعد دراسة العلامات بقدر ما هو دراسة «الشفرات»، أي دراسة «الأنظمة التي تساعد المخلوق الإنساني على إدراك الأحداث والكينونات بوصفها علامات تحمل معنى». على أن هناك نشاطا سيميائيا يرى نفسه جزءا من **الدراسات الثقافية**، لكن جوناثان كولر يرى أن علم السيمياء ليس معنيا بالدرجة الأولى بإنتاج التأويل والتفسير بقدر ما هو معني بكشف تحقق المعاني وتكون التفسير. يقول كولر: «يسعى السيميائي إلى اكتشاف ما هي أجناس العلامات، وكيف تختلف عن بعضها بعضا، وكيف تعيش في بيئتها الطبيعية، وكيف تتفاعل مع أجناس أخرى. إن المحلل حالما يصطدم بمعمعة من النصوص التي تنقل معان متعددة إلى قرائها، فإنه لا يتابع المعنى، وإنما يسعى إلى تحديد العلامات ووصف نشاطها الوظيفي [الحركي]».

وعلم السيمياء شأنه شأن الأنشطة النقدية المعاصرة يرتبط ببيئة الفكر المعاصر، فهو في تركيزه على حياة العلامات في النص، ومعالجتها شكلانيا يشبه إلى حد بعيد نشاط **النقد الجديد** في اعتباره النص كيانا مغلقا على نفسه لا يحيل خارج ذاته. أما النشاط السيميائي الذي يرى نفسه جزءا من **الدراسات الثقافية** فيؤكد تأكيدا حادا على أهمية القارئ وبهذا يتصل بنقد **استجابة القارئ ونظرية الاستقبال**.

مراجع ومصادر:

الزهراني، معجب سعيد. «في المقاربة السيميائية.» **علامات في النقد الأدبي**. مج.1، ع.2 (ديسمبر، 1991م)، ص ص: 143-163.

عياشي، منذر. «سيمياء اللغة والفكر.» **علامات في النقد الأدبي**. مج.2، ع.6، (ديسمبر 1992م)، ص ص: 123-160.

مرتاض، عبدالملك. «التحليل السيميائي للخطاب الشعري من حيث هو حقل للقراءة.» **علامات في النقد الأدبي**. مج.2، ع.5 (سبتمبر 1992م)، ص ص: 143-167.

Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. London: Cape, 1967.

Eco, Umberto. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen, 1977; rpt. 1986.

Riffaterre, Michael. *The Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Shukman, Ann. *Literature and Semiotics*. New York: North-Holland Publishing, 1977.

Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford Univeristy Press, 1983.

○ ○ ○

العـــالمية

(Universality)

العالمية مفهوم قديم تعددت صوره ودلالاته في العديد من الثقافات وعبر العصور. ومن تلك الدلالات ما استمر مؤثراً في المفهوم أو المفاهيم المعاصرة، ومن هنا بدا من المفيد أن نبدأ بلمحة سريعة عن بعض الدلالات القديمة. ففي **فن الشعر** أشار أرسطو إلى مفهوم العالمية بوصفه مرادفاً للعام إذ يقابل الخاص، ورأى تلك العالمية من خصائص الشعر في مقابل التاريخ، بمعنى أن العالمي هو تصوير الشعر للإنسان كما يمكن أن يكون أو كما لابد أن يكون، لا كما هو كائن بالفعل: «بالعالمي أقصد الكيفية التي يتحدث أو يعمل بها إنسان من فئة ما أحياناً حسب قانون الاحتمال أو الضرورة؛ وهذه هي العالمية التي يسعى إليها الشعر من خلال الأسماء التي يمنحها للأشخاص.» بمعنى أن العالمية تشير إلى الثابت أو الجوهري الذي لا يتغير، والذي يكون بالتالي عالمياً. وفي القرن التاسع عشر انطلق الألماني جوته من ذلك الترادف بين العالمي والجوهري فقال إن تناول الشعر لموضوع من موضوعات الواقع يقتضي نقل ذلك الموضوع من الخاص إلى العام أو العالمي، أي أن طبيعة الشعر تقتضي هذه العالمية أو الوصول إلى جوهر الأشياء أو بعدها الكوني. غير أن جوته نفسه مضى إلى مفهوم العالمية نفسه ليوظفه لا بالمعنى «الجوهري» المشار إليه هنا، وإنما بمعنى جغرافي/ ثقافي يشير إلى دول أوروبا، وكان هذا التحديد الجغرافي/ الثقافي أساسياً في مفهوم «الأدب العالمي» الذي توصل إليه.

في العصر الحاضر يشيع مفهوم العالمية بالمعنيين الجوهري والجغرافي/ الثقافي، إما منفصلين أو متحدين. فالعالمية هي حالة من الانتشار والأهمية يكتسبهما الأدب، والنتاج الثقافي بشكل عام، حين يخرج عن حدوده الإقليمية أو الوطنية (المحلية) ويصبح معروفاً أو مقروءاً في مناطق أخرى من العالم. لكن العالمية أيضاً «قيمة» جوهرية في الأدب تحددها معايير معينة لا يخلو تعيينها أحياناً من الأيديولوجيا. فالأدب نتاج لغوي يحقق انتشاره وقيمته العالمية من خلال اللغة التي أنشئ أو كتب بها، أو اللغة التي تمكن من دخولها عبر الترجمة.

لقد اتضح أن العالمية، كما توظف في كثير من الأماكن، وكما يفهمها كثير من الناس، تشترط الدخول في نطاق لغات معينة هي في الوقت الحاضر اللغات الأوروبية، خاصة الإنجليزية. فالإنجليزية تحقق انتشاراً كبيراً، لكنه انتشار مرتبط بقيمة ثقافية أو حضارية معينة تكسب الأدب ما لا يكتسبه عبر لغة أخرى، قد تفوق في انتشارها الإنجليزية أو الفرنسية. فاللغة الصينية، مثلاً، أكثر اللغات انتشاراً في العالم بحسب عدد متحدثيها، لكن انتشار أدب ما بواسطتها، سواءً كان صينياً أو مترجماً إلى الصينية، لا يعني في الاستعمال المتداول لمفهوم العالمية تحول ذلك الأدب إلى أدب عالمي. وكذلك هو الحال مع لغة كالعربية يعرفها مئات الملايين من المسلمين في أنحاء العالم. فوصول الأدب عبر تلك اللغة إلى ذلك العدد من البشر لا يتضمن الوصول إلى العالمية. ومن هنا ظلت اللغتان الأوروبيتان الفرنسية والإنجليزية، على وجه التحديد، هما الجسران الرئيسان إلى العالمية، حسب المفهوم السائد، كما توضحه الأمثلة التالية المستقاة من الثقافة الغربية والثقافات الأخرى.

أ. مفهوم العالمية في الغرب المعاصر

لقد كرس الغرب دلالة العالمية بوصفها لصيقة بما يصدر عنه أو يتصل به من أدب. ففي الثقافة الغربية يشيع استخدام عبارة «أدب عالمي» للإشارة إلى الأدب أو الآداب الغربية، سواءً وردت تلك الإشارة في النقد الأدبي أو في عناوين كثير من المختارات الأدبية. فنقرأ مثلاً «روائع العالم» أو «مختارات من الأدب العالمي» أو من «المسرح العالمي» الخ. ثم نتبين أن «العالمية» هنا تشير إلى «الغرب» تحديداً. ففي مقدمة المختارات التي نشرتها دار نشر نورتون الأمريكية عام 1956م بعنوان *روائع العالم* *World Masterpieces* تؤكد العبارة الأولى، ودون أدنى اعتبار للمفارقة التي تنبني عليها العبارة: «إن *روائع العالم* مختارات من الأدب الغربي». وبعد إيضاح أن الأدب الغربي هنا يشمل أدب العبرانيين القدماء، بما في ذلك الكتاب المقدس بعهديه، نزولاً

إلى اليونانيين ثم الأدب الأوروبي الوسيط وما تلاه حتى العصر الحديث، تشير المقدمة إلى أنها استثنت «آداب الشرق الأقصى» لأسباب تتعلق بالحاجة إلى تعريف الدارسين الأمريكيين «بتراثهم الغربي» على نحو يبرز تجانس ذلك التراث دونما امتزاج بتراث مغاير لشعوب أخرى. وما يلفت النظر في الاستثناء، بين أشياء أخرى، هو اقتصاره على الشرق الأقصى. كأن ما ينقص العالمية هنا، أو المعتمد العالمي، ليس إلا غياب الشرق الأقصى، وأن العالمية يمكن ادعاؤها بغياب آداب أخرى كالآداب الإفريقية والآسيوية، سواء كان ذلك أدبا فارسيا أم هنديا أم عربيا.

هذه النظرة المتحيزة للعالمية تأصلت في أوروبا مع مجيء الدراسات المقارنة المعروفة بالأدب المقارن، التي يفترض أنها جاءت لتخرج الدراسات الأدبية من عزلة الأدب الوطني الواحد وتفتح الأفق على الآداب الأخرى. فقد حصرت هذه الدراسات نفسها منذ البدء بالآداب الأوروبية، على أساس أنها مقارنة بين أنداد أو تراثات متساوية، لا بين آداب وتراثات متفاوتة القيمة ومتغايرة، بمعنى أن هذه هي آداب العالم الجديرة بالدراسة. تقول الباحثة الأمريكية سوزان باسنيت في تعليقها على علاقة الدارسين الأوروبيين بالبلاد المستعمرة «إن المقارنين [الأوروبيين] ظلوا طوال القرن التاسع عشر يصرون على أن المقارنة تحدث على محور أفقي، أي بين متساوين. وكانت إحدى نتائج ذلك أن دارسي الأدب المقارن كانوا أميل إلى دراسة الكتاب الأوروبيين فقط» على أساس أن الكتاب غير الأوروبيين غير مساويين لنظرائهم في أوروبا وبالتالي غير مؤهلين للمقارنة.

إلى جانب تلك الإشارات المتحيزة، نجد في الثقافة الغربية المعاصرة ما يشير إلى بعض التحول عن ذلك الانغلاق في النظرة إلى العالم، فقد بدأت تظهر مختارات أدبية تحمل نظرة تتسع لأرجاء العالم المختلفة. من تلك ما نشرته دار هاربر وكولنز الشهيرة في نيويورك تحت عنوان «مختارات عالمية» *World Reader* (1994م)، تضمنت مختارات من مختلف مناطق العالم. كما أن من ذلك مختارات من الأدب العالمي المكتوب بالإنجليزية نشرت في كندا عام 1995م بعنوان: *A Concert of Voices: An Anthology of World Writing in English*. لكن من الصعب التنبؤ بما إذا كانت تلك المختارات قادرة على اقتلاع النظرة المتحيزة أم لا.

ب. العالمية في الثقافة العربية المعاصرة

تشيع في الأدبيات العربية المعاصرة رؤية تؤكد أن العالمية ميزة إبداعية رفيعة تنبع من

المحلية، أي من ارتباط الكاتب بالمكان والثقافة التي ينبع منها. والعالمية بهذا المفهوم قيمة جوهرية يرتفع الأدب بتحققها وينتشر في العالم أجمع.

إلى جانب هذا الفهم للعالمية نجد في الثقافة العربية المعاصرة فهماً آخر لا يكاد يختلف عن الفهم الغربي من حيث هو يرى تلك العالمية وقد تحددت بإطار غربي أيضاً. فالأدب العالمي في العالم العربي هو بالدرجة الأولى الأدب الغربي، والأديب العالمي هو غالباً الأديب الذي اعترف به الغرب. وينسحب مثل ذلك على المذاهب النقدية والأدبية، فشرط العالمية مرتبط بأصلها الغربي. وإذا كان في انتشار اللغات الأوروبية وثقافاتها ما يبدو مبرراً لذلك، فإن حقيقة الأمر تقول إن ثمة مبررات أخرى مرتبطة بقيم «غربية» معينة تدعم الاعتقاد بعالمية الغرب، منها قيم «التقدم» و «الحرية» وما إلى ذلك مما يؤكد المركزية الغربية ويزيد من هيمنتها على الثقافات الأخرى. فنجد نتيجة لذلك من يرى أن المذاهب الأدبية والنقدية الغربية مذاهب عالمية وصالحة بالتالي للبشر في كل مكان.

أحد الأمثلة الكثيرة للفهم المشار إليه في الدراسات العربية المعاصرة ما أشار إليه الناقد المصري محمد مندور في كتابه الشهير **النقد المنهجي عند العرب**، حيث استهل كتابه بالإشارة إلى أن الطبعة الجديدة من الكتاب تضمنت بحثاً ترجمه من الفرنسية «عن الأستاذين العالميين لانسون ومابيه»، وكذلك في إشارته إلى الآداب العالمية في مستهل كتابه **في الميزان الجديد**: «منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية» قاصداً بوضوح الآداب الغربية، الأوروبية تحديداً.

كما أن من الأمثلة البارزة استعمال المفهوم لدى محمد غنيمي هلال، الذي يعد رائداً للدراسات العربية المقارنة بمفهومها الحديث (أي حسب التعريف الأوروبي لتلك الدراسات)، والذي أورد تعريفاً لهذا المفهوم لعله الأول في النقد العربي الحديث. ففي فصل حول «عالمية الأدب وعواملها» من كتابه **الأدب المقارن**، يؤكد المؤلف أهمية الصدور في المقارنة عن فهم عميق للأدب الوطني -- أي العربي هنا -- تراثه وحاضره، ثم يشير إلى أن العالمية تعني الانفتاح على اللغات و الآداب الأخرى: «عالمية الأدب معناها خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى». لكن سرعان ما يتضح أن هذه الأخروية لا تشمل آداباً آسيوية أو إفريقية مثلاً، وإنما تتحدد بالآداب الغربية، أو الأدب الغربي، كما يشير هلال في موضع آخر. ففي

معرض تأكيده على أهمية تبني الدرس المقارن للأدب يشير هلال إلى «الركب العالمي» بدلالة وحيدة الاتجاه، وذلك حين يتساءل: «فماذا كان موقفنا وموقف جامعاتنا من هذه المادة التي هي ألزم لنا، لأننا في حاجة إلى النهوض بأدبنا وإنمائه، وتوجيهه توجيهاً كاملاً رشيداً لا يتخلف فيه عن الركب العالمي؛ ولأننا متأثرون في إنتاجنا الأدبي ونقده الحديث بتلك الآداب تأثراً عميقاً لا ينكره سوى الجاهلين أو المكابرين. . .؟» فالركب العالمي هنا هو الركب الذي يقوده الغرب، أو الركب الغربي نفسه.

ومن الأمثلة الأخرى على التحيز إلى أوروبا في مفهوم العالمية ما يقوله هلال بخصوص شخصيات الأدب الشعبي، فالأدب المقارن لا يعالج شخصيات الأساطير الشعبية «إلا إذا أصبحت عالمية، فتناولها كبار الكتاب في مختلف الآداب»، ويضرب لذلك مثالاً بشخصية «جحا» التي «لم ترق عندنا إلى مرتبة أدبية عالمية»، في حين صارت كذلك شخصية شهرزاد. والواقع يقول إن شخصية شهرزاد هي بالفعل أكثر انتشاراً وشهرة، لكنه انتشار وشهرة في الغرب، والعالمية التي يشير إليها هلال عالمية محصورة في الغرب، وليس الشرق. ذلك أن شخصية جحا موجودة في الآداب التركية والفارسية وربما غيرها من الآداب الشرقية التي لا تعد معياراً للعالمية حسب المفهوم المشار إليه.

هذه النظرة إلى العالمية تستمر في النقد العربي الحديث في نماذج كثيرة أخرى يصعب حصرها، منها الإشارة إلى «الشعر العالمي» و «النقد العالمي» لدى ناقد كالسوري محيي الدين صبحي في دراسة لشعر البياتي عنوانها **الرؤيا في شعر البياتي**، فالنقد العالمي عند هذا الناقد يحيل على أوروبا، وذلك في معرض تأكيده على أن أطروحته في دراسة «الرؤيا» غير مسبوقة: «لأول مرة في النقد العالمي كله، يتم تحويل مفهوم الرؤيا »الغامض والمضطرب« حسب تعبير موسوعة برنستون إلى منهج نقدي للبحث في التفاعل بين الإبداع والواقع المرحلي والماضي غير التاريخي للعرق. ولم نجد له أسلافاً إلا في إلماعات عند نورثروب فراي ومود بودكن».

نقد مفهوم «العالمية»

هذه الرؤية للعالمية لم تحل دون تنامي نظرة انتقادية حذرة، لا تركن إلى هيمنة المركزية الأوروبية في تعريف المفهوم، سواء في الثقافة العربية الحديثة أو في الغرب أو في الثقافات غير الغربية المعاصرة. فقد وقف ناقد معاصر كشكري عياد ضد

المركزية الأوروبية التي تحدد معنى العالمية لدى الكثيرين، كما في كتابه **المذاهب الأدبية و النقدية لدى العرب والغربيين**، مثلما ساءل آخرون الصدور الضمني عن ذلك المفهوم، كما فعل الناقد العراقي فاضل ثامر في كتابه **اللغة الثانية**. هذا بالإضافة إلى ما تبنته اتجاهات أدبية ونقدية بأكملها كاتجاه الأدب الإسلامي.

أما في الغرب فقد وجه بعض النقاد، المقارنين منهم بشكل خاص، ونقاد بعض الاتجاهات الحديثة، مثل **مابعد الاستعمارية** نقداً للمركزية الغربية الكامنة في مفهوم العالمية إذ تؤثر على الغربيين وغيرهم في آن واحد. فالناقد الأمريكي فريدريك جيمسون يوظف مفهوم العالمية في مقالة بعنوان «الأدب العالمي في عصر الرأسمالية متعددة الجنسيات» بمعناها الأشمل الذي يتجاوز الغرب إلى الثقافات الأخرى، وذلك ضمن دعوته في المقال إلى انفتاح الأدب الأمريكي على الأدب الصيني. وتوجه سوزان باسنيت نقداً للدراسات المقارنة لتبنيها مركزية غربية في قراءة آداب العالم غير الغربي. أما أوين ألدرج فيوجه نقده في اتجاه مختلف حين يأخذ على أدباء العالم غير الغربي أنفسهم تأثرهم بالمركزية الغربية في دراستهم لآدابهم (*عودة الأدب العالمي للظهور*). وقبل هؤلاء قدم الفرنسي رينيه إتيامبل نقداً شهيراً ومبكراً لتلك المركزية في *أزمة الأدب المقارن* (أنظر: **الأدب المقارن**).

أما في الدراسات **مابعد الاستعمارية**، وهي دراسات نشأت في الغرب وإن قادها نقاد غير غربيين أصلاً، فنجد نقداً متصلاً للتحيزات الكامنة في مفهوم العالمية كما في أعمال إدوارد سعيد وهومي بهابها وأميلكار كابرال وغاياتري سبيفاك وغيرهم. فقد قام هذا الاتجاه على مثل ذلك الموقف النقدي، وأسفر عن كشف لتحيزات العالمية في الاتجاهين المتعاكسين: اتجاه الآداب الغربية في تمركزها وكيفية تناولها لما عدا الغرب من أنحاء العالم، واتجاه الآداب غير الغربية وما تحمله من إشكاليات في رؤيتها لنفسها وللعالم، خاصة الغرب الذي استعمر الكثير من أجزاء العالم والذي ما يزال يؤثر في تلك الأجزاء.

ونجد أصداء الموقف الانتقادي المشار إليه في بعض الدراسات المتصلة بالآداب الآسيوية والإفريقية، والقريبة في توجهها من **ما بعد الاستعمارية**، كما في بعض الدراسات المتعلقة بالأدب الصيني، حيث تشير بولين يو، أستاذة الأدب الصيني في جامعة كولومبيا، إلى الهيمنة الغربية على بعض الدراسات المقارنية المتصلة بذلك الأدب، ومن ذلك ما يدرسه بعض المختصين بوصفه «مشتركات عالمية» تنطبق على كل الآداب: «... المشتركات الأدبية »العالمية« تكشف عند الفحص الدقيق، ومن

دون استثناء تقريباً، عن كونها مشتركات غربية، تتطلب، على سبيل المثال، كثيراً من الجهد في الجدال بغية إظهار السبب وراء افتقار الصين إلى المأساة أو الملحمة أو، على العكس من ذلك، لإظهار أن هذين النوعين تطورا في نهاية الأمر في الأدب الصيني، وإن كان ذلك على نحو مستتر».

وفي موقف مشابه يسائل الكاتب النيجيري تشينوا أتشيبي موقف بعض النقاد الغربيين إزاء الآداب الإفريقية إذ يثنون على بعض روايات الكتاب الأفارقة لأنها تجاوزت محليتها الإفريقية إلى نوع من العالمية تجعل أحداثها، كما يقول فيليب لارسن، أحد أولئك النقاد، «قابلة للحدوث في الأجزاء الجنوبية من الولايات المتحدة أو الأقاليم الجنوبية من فرنسا أو إيطاليا.» ويقول أتشيبي معلقاً إن هذه العالمية لا يمكن أن تؤدي بأحد من النقاد الأمريكيين لتأمل حدوثها في رواية أمريكية تغير أسماء شخوصها من أسماء أمريكية إلى أسماء إفريقية: «بالطبع لن يخطر ذلك ببالهم. لن يخطر لهم أن يشكوا في عالمية أدبهم. فبطبيعة الأشياء يصدر الكاتب الغربي مباشرة عن العالمية، وعلى الآخرين أن يكافحوا لتحقيقها» (*Literature in the Modern World*, 274-275). أما الروائي الكيني نجوجي وا ثيونجو فيذهب إلى أبعد من ذلك في مسائلة مفهوم العالمية بالمفهوم التغريبي المنتشر، وذلك برفضها وبالإصرار على الكتابة بلغته المحلية «الجيكويو» وليس باللغة الإنجليزية التي اختارها كتاب أفارقة آخرون كأتشيبي وسوينكا وغيرهما بحثاً عن الانتشار.

مراجع ومصادر:

صبحي، محيي الدين. **الرؤيا في شعر البياتي**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1986.

عياد، شكري. **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (177)، 1993.

هلال، محمد غنيمي. **الأدب المقارن**. بيروت: دار الثقافة، 1953.

A Concert of Voices: An Anthology of World Writing in English. Ed. Victor J. Ramraj. Peterborough, Ontario, Canada: Broadview, 1995.

Aldridge, Owen. *The Reemergence of World Literature: A Study of Asia and the West*. Newark: University of Delaware, 1986.

Jameson, Frederic. "

Koelb, Clayton et al, eds. *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988.

○ ○ ○

العولمة الثقافية

(Cultural Globalization)

شاع مفهوم العولمة في حقل الاقتصاد للدلالة على تعميم نظام السوق المفتوح، أو الاقتصاد الرأسمالي الحر، في مختلف أرجاء العالم، بمعنى أن ذلك النظام الاقتصادي الغربي أخذ في تحويل العالم إلى سوق كبيرة مفتوحة، فتعولمت الأنظمة الأخرى، أو أصبحت مشابهة للأسواق الغربية. ومع أن هذا البعد الاقتصادي التأسيسي للمفهوم قد شاع في تسعينيات هذا القرن، فإن ثمة من أشار إليه في فترة أسبق. ففي أواسط السبعينيات أشار الناقد الأمريكي فريدريك جيمسون إلى الرأسمالية بوصفها «أول ثقافة عالمية حقيقية لم تتخل يوماً عن مسعاها إلى امتصاص كل غريب عنها». وما يزال هذا المفهوم متسيداً لدلالات العولمة، وإن نافس الاقتصاد في هذا مجال آخر هو الاتصالات، التي أسهمت بقدر وافر في «عولمة» بقاع الأرض، سواء بكونها وسيلة حيوية لعولمة الأنظمة الاقتصادية، أو من خلال ربط العالم في شبكة وثيقة من الاتصالات جعلت العالم «يتعولم» مرة أخرى، ولكن هذه المرة من خلال المعلومات والأخبار.

هذان الجانبان من العولمة، الاقتصادي والاتصالي، تركا أثراً بليغاً على الثقافات الإنسانية في عصرنا الحالي، فأمكن الحديث عن «عولمة ثقافية» أيضاً. وبما أن العولمة على المستويين الآخرين تكاد تكون وحيدة الاتجاه، تسير من الغرب إلى الشرق، أو من الشمال إلى الجنوب، وليس العكس، فإن العولمة الثقافية لم تخرج عن تلك القاعدة التي تبدو بها ظاهرة العولمة ككل بوصفها ظاهرة تغريبية في المقام الأول. فإن فرض الغرب نفسه اقتصادياً على العالم، فإنه يفرض نفسه اتصالياً وثقافياً. وهذه مجالات متداخلة تداخلاً يحتم تأثرها ببعضها ضمنياً، وعلى نحو يتضح بعضه ويخفى بعضه الآخر. ولعل من الطبيعي أن تبدو العولمة من هذا المنظور لصيقة بمفهوم العالمية. واختلاف العولمة هو في كونها ظاهرة دينامية، أو عملية متحركة، ينتشر بها الغرب إلى غيره، بينما تبدو العالمية صفة ثابتة نسبياً، مما يجعل من الممكن القول إن العالمية هي نتيجة لهيمنة الغرب، بينما العولمة وصف لكيفية حدوث تلك الهيمنة. كما أن العولمة بهذه المعاني وثيقة الصلة بالمفهوم الأكثر شيوعاً وهو الحداثة، لولا أن الحداثة لا تتضمن الانتشار المكاني الشامل بالضرورة.

في الجانب الثقافي من العولمة تبرز الأوجه الأساسية من الثقافة في كل مكان.

فتأثير العولمة يمتد إلى اللغات وما تحمله من فكر وعلوم وآداب مثلما يمتد إلى الأشكال الملموسة من الثقافة كالملبس والمأكل وأنظمة الحياة العامة من قوانين وعمارة وعادات، وما إليها. ولعل أبرز مظاهر التأثير التعولمي هيمنة اللغات الأوروبية وانتشارها، خاصة الإنجليزية والفرنسية، بما تحملانه من ثقافة متنوعة تجد طريقها إلى مختلف أنحاء العالم، وتتسابق الشعوب إلى متابعتها من خلال تعلم تلكما اللغتين أولاً، وعبر الانفتاح على ما تنتجانه في مختلف أشكال ذلك النتاج من مطبوع وإليكتروني ومرئي ومسموع.

يساعد على ذلك كثرة وسائل الاتصال وسهولة وصول المنتجات الثقافية عبر «الإنترنت» وشبكات التلفاز وغيرها من الوسائط، وتوزع دور النشر الغربية في مختلف مناطق العالم، وانتشار السينما التي تلعب هنا دوراً حاسماً في نقل المطبوع إلى قطاع عريض من المتلقين، ومنهم الأميين في دول العالم المختلفة، مما يعني أن تلك القطاعات البشرية الهائلة من أقصى آسيا إلى إفريقيا إلى أمريكا الجنوبية أقرب إلى التعرف على أفكار الروائيين الأمريكيين والأوروبيين وأفكار المخرجين السينمائيين من التعرف على ما في ثقافاتهم المحلية. ولعل في انتشار روايات كاتب أمريكي مثل ستيفن كنج، مثلاً، وهو من أكثر الروائيين الأمريكيين الشعبيين انتشاراً، ما يؤكد هذه العولمة الثقافية في شكلها الأدبي أو الثقافي الشعبي. فتأثير هذا الانتشار لا يتوقف عند متابعة الجماهير لما ينشر أو يعرض سينمائياً أو تلفازياً، وإنما إلى هيمنة اللغة وأنماط الكتابة والأساليب على الآداب والثقافات الأخرى، بحيث تجد كتاباً في اليابان أو العالم العربي أو في مناطق أخرى يكررون أنموذج الروائي الأمريكي الواسع الشعبية ستيفن كنج، أو تجد مخرجين سينمائيين يحاكون مخرجين غربيين كالإيطالي فيدريكو فلليني أو السويدي إنغمار برغمان، أو الأمريكي الأوسع انتشاراً حالياً ستيفن سبيلبرج. وقس على ذلك ما يحدث في الفنون التشكيلية والمسرح وغيرهما من مجالات الإنتاج الفني الإبداعي.

من الناحية التاريخية ليست العولمة ظاهرة جديدة تماماً في تاريخ البشرية، فعلى طول التاريخ ظلت الشعوب والثقافات والحضارات تمارس تأثيرها في غيرها ناشرة نماذجها الحضارية في العالم المعروف عندئذ، وبمعنى من المعاني معولمة تلك النماذج. ففي بداية الحضارة اليونانية حدث نوع من العولمة فرضته الحضارات السابقة، كالحضارة الفرعونية وحضارات وادي الرافدين، على ثقافة اليونان وصانعي حضارتها. كما أن الرومان بدورهم عولموا العالم بنشر أنظمتهم السياسية والاقتصادية والثقافية، بعد أن تبنوا معطيات الثقافة اليونانية. وفيما بعد تمكن الإسلام وما تولد عنه

من حضارة من عولمة أو «أسلمة» أجزاء كبيرة من العالم، الذي ما يزال يحمل اسم «العالم الإسلامي». ومثل ذلك فعلته الحضارة الصينية في امتداداتها إلى جنوب وشرق آسيا، ناشرة اللغة الصينية وآدابها وغير ذلك من العلوم وأنماط المعرفة والسلوك في كوريا واليابان وغيرهما.

في المرحلة التالية شهد العالم كما هو معروف هيمنة النموذج الحضاري الأوروبي ابتداءً بالكشوف في عصر النهضة وما أسفرت عنه من توسع اقتصادي واستعماري تلا عصر النهضة وامتد حتى بلغ ذروته قبيل الحرب العالمية الثانية في منتصف القرن العشرين. وكان الاستعمار عبر القرون عملية عولمة من نوع ما، أي بوصفه ربطاً للمستعمرات على طول الكرة الأرضية وعرضها بمركز غربي واحد ومحاولة إعادة تشكيل تلك المستعمرات، بما يمثله الكثير منها من إرث حضاري ضخم ومغاير لما في الغرب، من خلال معطيات الحضارة الأوروبية أو الغربية. غير أن عملية التشكيل تلك لم تكن دائماً هدفاً مقصوداً أو مخططاً له (وإن وجد شيء من ذلك فيما فعلته فرنسا في الجزائر)، وإنما جاءت في معظم الأحيان كناتج جزئي للهيمنة السياسية والاقتصادية. وهذا ما يميز ما حدث فيما بعد الحرب العالمية الثانية بتطور العلوم والتقنية، وامتداد الاقتصاد الرأسمالي في اتجاهات جديدة، وظهور الولايات المتحدة كقوة سياسية وعسكرية كبرى تحمل إرث الحضارة الأوروبية وتسمه بسيماها.

في هذه المرحلة الأخيرة اتخذت العولمة صورتها المتسارعة والحادة التي نشاهدها اليوم، والتي كان من نتائجها الثقافية انتشار اللغة الإنجليزية كما لم تنتشر من قبل، واكتساح الأنماط الفكرية والاجتماعية مختلف مجتمعات العالم، مما يظهر بوضوح في كل مجالات الحياة المحيطة. ومما لاشك فيه أن عملية العولمة الثقافية هذه ناتجة عن عملية اكتساح اقتصادي وسياسي مدروس إلى حد كبير، على النحو الذي يتوقع من أصحاب المصالح أن يفعلوه للحفاظ على مصالحهم أو للتوسع فيها وزيادتها. غير أن جانباً مما يحدث يأتي من ناحية أخرى بشكل طبيعي بل ومطلوب من قبل تلك الأجزاء التي تخضع لعملية العولمة. بمعنى أن العملية ليست مجرد تغيير مفروض بالمعنى الذي قد يوحي به وصفها بأنه «هيمنة»، بل هي إلى حد كبير حتمية وتلقائية، من ناحية، ومرغوبة من ناحية أخرى، فهناك دائماً من يعدها جزءاً أساسياً من عملية التحضر أو المثاقفة التي تسعى إليها الشعوب. ففي مطلع النهضة الحديثة للثقافة العربية، مثلاً، خاض الكثير من المفكرين والأدباء معركة لتحقيق العولمة بالمعنى المشار إليه، كما نجد لدى طه حسين في دعوته لتبني الفكر الديكارتي الفرنسي على

أساس أن «عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية . . .» (**في الشعر الجاهلي**).

غير أن الشكوى التي تتردد في الكثير من الثقافات غير الغربية في عصرنا الحاضر، ومنها الثقافة العربية، تجاه عملية العولمة، لاسيما في الجانب الثقافي منها، ناتجة عن قلق طبيعي على الخصائص المميزة لتلك الثقافات التي يخشى أن تذوب في الثقافة المسيطرة. ومن هنا تنشأ عملية مقاومة تلقائية حيناً، ومخطط لها حيناً آخر، تسعى فيها الثقافة التي تتعولم إلى استنهاض تراثها ومميزات حاضرها دفاعاً عن كيانها وشخصيتها الخاصة، مما يترك أثره على الأدب ضمن أشكال الثقافة الأخرى. وفي هذه الظروف تحتدم معركة بين القديم والحديث، بوصف القديم يمثل الماضي أو الأصالة، وبوصف الحديث يمثل الدخيل المختلف والذي يحمل تهديداً للأصيل. ومن هنا تأخذ العولمة شكل رديف أو تعبير آخر عن الحداثة.

مراجع ومصادر:

حسين، طه. **في الشعر الجاهلي**. القاهرة: دار الكتب المصرية، 1926.

Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1994.

Jameson, Frederic. "Beyond the Cave: Modernism and Modes of Production." *The Horizon of Literature*. Paul Hernadi, ed. Nebraska: the University of Nebraska Press, 1982.

Jameson, Frederic. "World Literature in the Age of Multiculturalism." In *The Current of Criticism: Essays on the Present and Future of Literary Theory*. Clayton Koelb *et al.* Eds. W. Lafayette, Indiana: Purdue University, 1986.

○ ○ ○

الغنوصية

(Gnosticism)

«الغنوصية» مصطلح حديث الاستعمال يشير إلى تيار ديني وفلسفي مسيحي ازدهر في القرنين الثاني والثالث الميلاديين بتأثير من بعض المذاهب والمعتقدات الشرقية الدينية القديمة من أبرزها الزرادشتية، ثم امتزج بمؤثرات يونانية، لاسيما من الأفلاطونية المحدثة، بالإضافة إلى اليهودية ثم المسيحية التي تعد الغنوصية واحدة من الهرطقات أو الزندقات التي خرجت منها. وكان ظهور الغنوصية عاملاً من العوامل التي دفعت بالمسيحية إلى التبلور اللاهوتي بشكل أوضح، لاسيما في تشكيل ما يعرف بـ**القانون** أو «الكانون» الذي يحدد النصوص الدينية الصحيحة والمقبولة من غير الصحيحة (الأبوكريفا).

بعد المسيحية تركت الغنوصية أثراً في بعض المذاهب التي نشأت في العصور الإسلامية المبكرة، مثل حركة التصوف وغيرها من ألوان الثقافة العرفانية. وكانت الغنوصية قد جاءت ضمن تيارات المعرفة الشرقية التي انفتح عليها المسلمون في تلك المرحلة إلى جانب المؤثرات الثقافية الأخرى. ولعل الأبرز في ذلك التأثير، كما يشير محمد عابد الجابري، هي أنها، بوصفها معرفة باطنية، دفعت ببعض تيارات الفكر الإسلامي المبكر، كما في حالة المعتزلة، لبلورة فكر عقلاني مقاوم لها ولما يماثلها من تيارات مخالفة ومناوئة للإسلام، على نحو يمكن مقارنته بما حدث في تاريخ المسيحية في مقاومتها لتلك الحركة.

استمرت الغنوصية بعد ذلك متخذة مظاهر عدة وإن كانت خافتة نسبياً في التيارات الباطنية من صوفية وغيرها، حيث تجلت في أعمال عدد من الصوفيين الأوروبيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر، من أمثال الألماني جاكوب بوم، ولكن حضورها لم يشتد حتى أواخر القرن الثامن عشر في ثقافة العصر الرومانطيقي وما يتصل بالرومانطيقية من حركات فكرية وفنية. ولكن حضورها الأقوى ابتدأ في منتصف القرن العشرين حيث مارست تأثيراً واسعاً على الثقافة الغربية المعاصرة بأشكال مختلفة تشمل الأدب والعمارة والفلسفة وغيرها.

تعود كلمة «غنوصية» إلى المفردة اليونانية «غنوص» التي تعني «المعرفة» والتي تطورت في المذهب الغنوصي لتعني «المعرفة الملْهَمة» أو المعرفة المتاحة عن طريق الاستبطان والحدس لا عن طريق البحث العقلاني أو المنطقي. ومع أن الغنوصية ظلت معروفة منذ بدايات الدين المسيحي بوصفها واحدة من الزندقات أو الهرطقات الكثيرة التي ظهرت في تاريخ ذلك الدين، فإن تلك المعرفة لم تترسخ بها إلا بعد عام 1945م حين اكتشفت في نجع حمادي بمصر وثائق أمكن ربطها بالغنوصيين، ومنها نسخة من الكتاب المقدس تنسب ليوحنا، أو جون، ويعدها المسيحيون من النصوص غير المقبولة (أو أبوكريفا)، ولكنها تحمل جوهر الفكر الغنوصي. ففي ذلك النص يعلي المؤلف من شأن المعرفة من خلال الادعاء بأن المسيح عليه السلام كان إلى جانب الأفعى التي حثت آدم وحواء على الأكل من شجرة المعرفة مما أدى إلى طردهما من الجنة. غير أن المسيحيين الأوائل ربطوا ظهور الغنوصية بيهودي ظهر في القرن الميلادي الأول اسمه سيمون الساحر، أو سيمون ماغوس، الذي أظهر التنصر ولكنه نشر مبادئ الغنوصية.

ومع أن الغنوصية مرت بتغيرات كبيرة منذ بدايتها فإن الاعتقاد الذي لم يتغير ويعد

سمة أساسية لها هو القناعة الأساسية بأن المعرفة هي أقدس ما يملكه الإنسان، وأنها توجد على نحو فردي إلهامي، أي أن بإمكان الفرد الوصول إلى معرفة أسرار الكون وجوهره، أي إلى المعرفة المتعالية، دون حاجة إلى عون خارجي من نبي أو كتاب منزل. وفي أساس تلك القناعة مجموعة من الأساطير، منها ما يقول بأن شرراً من الوجود المقدس المتعالي سقط على الكون المادي المليء بالشرور ولم يجد ملاذاً من تلك الشرور إلا في الجسد الإنساني، وحين تأتي المعرفة يتمكن ذلك العنصر المقدس في الإنسان من العودة إلى مكانه الطبيعي في المملكة الروحانية المتعالية. كما أن من تلك الأساطير ما يغير في قصة الخلق وخروج آدم وحواء من الجنة، ليجعلها قريبة من أسطورة بروميثيوس اليونانية، أي أن الإنسان خرج لأنه حصل على المعرفة في تمرد على الإله، وأن المسيح نفسه كان يؤيد الأفعى التي دفعت الإنسان إلى التمرد المعرفي. غير أن الغنوصية تعود إلى جذر حلولي علماني يوحد الخالق بالمخلوق، «ولهذا فإن أساس الغنوص»، بتعبير عبدالرحمن بدوي، «هو معرفة الإنسان بنفسه بوصفه إلهاً، وهذه المعرفة تؤدي إلى نجاة الإنسان.»

في العصر الحديث توارت الأساطير التي قام عليها الغنوصية، ولم يبق من المذهب سوى الاعتقاد بقدسية الإنسان، أو ألوهيته الضمنية، متمثلة في قدرته الذاتية على استبطان المعرفة، أي الوصول إليها بطريقة فردية خاصة تعتمد على قدرته على التحصيل المعرفي وعلى قوة الحدس. ذلك الاعتقاد هو ما استمر تأثيره في الثقافة الغربية منذ القرن التاسع عشر على نحو يجعل فهم الغنوصية ضرورياً لفهم بعض الظواهر المهمة في تطور الثقافة الغربية، ومنها الحركات الفلسفية والأدبية بما فيها النقد الأدبي طبعاً.

بين الحركات البارزة في هذا السياق تبرز ثلاث حركات، الرومانطيقية في نهاية القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر، والوجودية في النصف الأول من القرن العشرين **ومابعد الحداثة** في النصف الثاني من القرن العشرين. بالنسبة للرومانطيقية نجد أن الشاعر وليام بليك صدر في تصوره للعلاقة بين الإله والإنسان عن مبادئ لا تختلف كثيراً عما تصوره الغنوصيون، أي من إعلاء لشأن الإنسان في علاقته بالإله، وتغليب للمعرفة على ما عداها بوصفها أداة لتمرد الإنسان أو رفضه لهيمنة ما عداه. كما أن الشاعر الرومانطيقي الآخر شيلي صدر أيضاً عن الرؤية نفسها حين صور أسطورة بروميثيوس ليجعله طليقاً بدلاً من كونه مقيداً في المسرحية اليونانية القديمة ليوريبيديس. وليس هذان سوى مثالين بالطبع للتوجه العام للرومانطيقية، سواء في

تمظهراتها الأدبية أو النقدية/ الفكرية، إذ تصدر عن قناعات أساسية هي من مبادئ الغنوصية، كالإيمان بالطاقة الخلاقة للمخيلة كمصدر للمعرفة والإبداع حسب تعريف كوليردج الشهير في كتابه **سيرة أدبية**. تقول جوزفين دونوفان في دراسة للعلاقة بين الغنوصية والأدب الحديث «إن الرومانسية كانت أول الاستجابات الغنوصية في العالم الحديث لحالة الاغتراب التي جلبتها الثورة الصناعية».

ذلك الاغتراب نفسه هو الذي وجد استجابة رئيسة أخرى في الأدب والفلسفة الوجودية، كما يبين عدد من الدارسين، ومن أوائل أولئك هانز يوناس في دراسة تأسيسية للغنوصية تحت عنوان **الدين الغنوصي**. في كتابه يتوقف هانز يوناس أمام علاقة الغنوصية، في هيئتها المستجدة، بالوجودية موضحاً أوجه الشبه بينهما، حيث يتضح أن ذلك يبدأ بالتحول الفكري الذي يكمن خلف كلا الاتجاهين، مثلما يكمن خلف كثير من التحولات الفكرية والثقافية الغربية. والإشارة بالطبع هي إلى التغير العلماني أو الدنيوي الذي أتى بالتنوير في القرن السابع عشر واتخذ مظاهر عدة منها ما تبين للمفكر الفرنسي باسكال أنه على الرغم من إيمانه الديني لم يعد قادراً على التآلف مع الكون المحيط به، وأنه يعيش غربة مأساوية عن الإله والكون. تلك الغربة هي التي انتهت بإعلان نيتشه، في نهاية القرن التاسع عشر، عن «موت الإله»، وذلك في كتابه **هكذا تكلم زرادشت**، أي من خلال الشخصية التي كانت مصدراً رئيساً، كما سبقت الإشارة، للمعرفة الغنوصية. فمن مخاض تلك التغيرات جاء الانفصام بين الإنسان والكون من ناحية وبين الكون والإله من ناحية أخرى، وهو انفصام يتضمن انفصاماً بين الإله والإنسان. الوجودية تنطلق من الشعور بذلك الانفصام وقد تحول إلى عدمية محيطة، العدمية الناتجة عن القناعة بموت الإله، وبالحاجة إلى الاتكاء على الملجأ الوحيد المتاح وهو الذات الإنسانية التي تمارس حريتها الوجودية في عالم بلا إله، بينما تنطلق الغنوصية من شعور بحالة التنافر بين الأقطاب الثلاثة الإله والإنسان والكون وتجد في الإنسان ملاذها من العالم المظلم من حولها.

هنا تتضح منطقة الالتقاء والاختلاف بين الاتجاهين، كما يشير يوناس. فالغنوصية، تؤمن بشكل من أشكال الوجود المقدس المتعالي في الكون، بينما ترى الوجودية غياباً تاماً أو عدماً. لكن يوناس يقلل من شأن ذلك بالإشارة إلى أن الإله أو الوجود المقدس الذي تؤمن به الغنوصية إله ليس مفارقاً للعالم فحسب بل منافٍ له أيضاً. فالإله لم يخلق العالم أساساً، وإنما خلقه إله أصغر وأضعف، هو الديميورج (وهو مفهوم مستعار من الأفلاطونية وإن اختلف في أن أفلاطون يعد الديميورج إلهاً

طيباً في جوهره ومسؤولاً عن العالم المرئي بما فيه من نظام). لكن الأهم من ذلك هو اعتبار الغنوصيين للإله الأعلى، أو الوجود المقدس، مضاداً للكون والإنسان على نحو يجعل الإنسان مرمياً على ذاته بشكل يكاد يطابق الفهم الوجودي لموقع الإنسان.

التضاد بين الإنسان والكون من ناحية يفضي إلى تضاد بين الإنسان والإله كما بينت ذلك أسطورة بروميثيوس اليونانية التي استعادها الرومانطيقيون، وعادت مرة أخرى، كما يقول إيهاب حسن، إلى ثقافة النصف الثاني من القرن العشرين ضمن ما يعرف **بمابعد الحداثة**. ففي تلك الأسطورة يتجلى الحلم الإنساني بامتلاك المعرفة المؤلهة، معرفة السيطرة على الكون سواء كان ذلك من خلال الخيال الفني أو الخيال العلمي. يقول حسن إن ذلك الحلم يتخذ شكل غنوصية جديدة تعبر عن نفسها من خلال التقاء الأسطورة بالعلم في مسعى التعالي البروميثيوسي مرة أخرى، كما تتجلى من خلال تحول الذات الإنسانية إلى مرتكز لمختلف فروع المعرفة من الفلسفة إلى النقد الأدبي إلى الأدب إلى العلم نفسه.

بعض هذه السمات يتضح جلياً في أعمال الناقد الأمريكي المعروف هارولد بلوم، الذي عرف بتطويره لنظرية في **التأثير** الأدبي. ففي بعض دراساته يعلن بلوم عن تبنيه للرؤية الغنوصية ضمن اهتمامه بالقبالة وغيرها من مصادر المعرفة الباطنية، حيث يشير في إحدى تلك الدراسات إلى أن «النقد الذي أسعى إلى تطويره . . . يعتمد في النهاية على نماذج غنوصية . . .» (**الشعر والكبت**). كما أن لبلوم رواية تشير إلى الغنوصية في عنوانها: **طيران لوسيفر: فانتازيا غنوصية**. كما يمكن تبين أثر الغنوصية من خلال تأثيرها على الفلسفة وعلم النفس. فبالإضافة إلى ربط الغنوصية بالوجودية عند سارتر وهايدغر، هناك من أبرز علاقة ذلك المذهب بآراء كارل يونغ في دراسة **النماذج العليا** في علم النفس وتاريخ الثقافة. هذا بالإضافة إلى تأثير الغنوصية الواسع على العديد من الكتاب الغربيين المعاصرين مثل: مارسيل بروست، وأنتونين أرتو، وفلانيري أوكونر، وفرانز كافكا.

مراجع ومصادر:

بدوي، عبدالرحمن: **موسوعة الفلسفة**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984.

الجابري، محمد عابد: **تكوين العقل العربي**. بيروت: دار الطليعة، 1984.

Bloom, Harold. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven & London: Yale UP, 1976.

Bloom, Harold. The *Flight of Lucifer: A Gnostic Fantasy*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1979.

Donovan, Josephine. *Gnosticism in Modern Literature: A Study of Selected Works of Camus, Sartre, Hesse, and Kafka*. New York & London: The Garland Publishing, 1990.

Humphries, Jefferson. *The Otherness Within: Gnostic Reading in Marcel Proust, Flannery O'Connor, and Francois Villon*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, c.1983.

Hassan, Ihab. *The New Gnosticism: Speculations on an Aspect of the Postmodern Mind*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.

Jonas, Hans. *The Gnostic Religion*. Boston: Beacon Press, 2nd ed., 1963.

○ ○ ○

فقه الفلسفة

مصطلح وضعه المفكر المغربي طه عبدالرحمن لتحقيق العلم بالفلسفة من حيث هو لا يتحصل عن طريق الفلسفة نفسها، لأن العلم «مجال لإحكام السؤال عن الفلسفة»، فمن خلال فقه الفلسفة يمكن للدارس التعرف على الفلسفة من خارجها، أي باتخاذ موقف غير متأثر بالمقولات الفلسفية بدءاً لكي يمكن إنعام النظر في تلك المقولات وما تقوم عليه من أسس.

من هذا المنطلق حدد عبدالرحمن موضوع هذا الحقل فقال إنه: «الظواهر الخطابية والسلوكية للفلسفة»، ثم حدد منهجه قائلاً إنه: «جمع متكامل من آليات إجرائية مستمدة من آفاق علمية مختلفة»، أما فائدته فهي «الحصول على ملكة التفلسف والوصول إلى الإبداع الفلسفي.» وبعد ذلك حدد ما يسميه «بيان فلسفته»، أو فلسفة ذلك الفقه، فذكر أنها «التأمل النقدي في مختلف مكوناته العلمية مع التوسل بقيم مخصوصة تحدد رؤيته وتدوم على تصويبها.» هذا بالإضافة إلى سمات أخرى تميز فقه الفلسفة عن مباحث أخرى في دراسة الفلسفة مثل التأويل والتفكيك والحفر التي مارسها مفكرون غربيون معاصرون. ويلفت النظر هنا تأكيد عبدالرحمن على أن فقه الفلسفة لا يكتفي بالنظر في الخطاب الفلسفي، موضوع المباحث الغربية المشار إليها، وإنما يتجاوز ذلك إلى السلوك الفلسفي. كما أنه لا يتوقف عند المكتوب بل يتعداه إلى المنطوق.

يقول طه عبدالرحمن إن اختياره لمصطلح «الفقه» جاء بعد مقارنته بمصطلحات شائعة قد يرى البعض أنها هي الأنسب، وهي: العلم والمعرفة والفهم. لكنه يقول إن مصطلح «فقه الفلسفة» أنسب من «علم الفلسفة» أو «معرفة الفلسفة» أو «فهم الفلسفة» لأن كل واحد من تلك المصطلحات الثلاثة الأخيرة «يكتفي بالدلالة على النظر في النصوص الفلسفية من غير ما حاجة إلى تقويمها بحسب سلوكيات أصحابها من المتفلسفة» وهو ما يهم المتفقه في الفلسفة.

أصدر طه عبدالرحمن في سياق مشروعه المشار إليه كتابين: الأول يتناول علاقة الفلسفة بالترجمة، والثاني يتناول القول الفلسفي. ومشروعه يندرج إلى حد كبير ضمن المسعى التأصيلي في الثقافة العربية المعاصرة (أنظر: **التأصيل**)، في حين أنه ينطلق من رؤية «تحيزية» للمعرفة، أي رؤية ترى خصوصية الإنتاج الثقافي عموماً ومنه الفلسفة بوصفها متأثرة بأصوله اليونانية. بمعنى أنه يسعى إلى مناهضة الانقياد غير الممحص لما وضعه الآخرون كسمات وشروط للتفلسف. غير أن مشروع عبدالرحمن، في الوقت نفسه، لا يقيم حاجزاً دون قيام نشاط فكري مستقل يتداخل مع الفلسفة ويعيد تأهيلها وتملكها بشروط معرفية وثقافية غير تلك التي رافقت ظهورها، بل إن الهدف الرئيس للمشروع، كما يقول هو، هي الوصول إلى الإبداع الفلسفي.

مراجع ومصادر:

عبدالرحمن، طه. **فقه الفلسفة -1- الفلسفة والترجمة**. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995.

عبدالرحمن، طه. **فقه الفلسفة -2- القول الفلسفي :كتاب المفهوم والتأثيل**. بيروت والدار البيضاء، 1999.

○ ○ ○

القبح
(Grotesque)

القبح، شأنه شأن الهجاء، يندرج تحت مظلة الملهاة (الكوميديا)، ويصعب تعريفه تعريفا مقبولا إذ تتغير معانية من حقبة إلى حقبة، ومن حركة فكرية وثقافية إلى أخرى. ورغم الإحالة إليه واستخدام المفردة كثيرا، إلا أنه كمفهوم ومصطلح أدبي أو فني لم يحض بالاهتمام الكافي. ولعل أسبق من أفاض في الموضوع هو الناقد الألماني فولفغانغ كايزر حين وضع كتابه **القبح في الفن والأدب** عام 1957م ليثير اهتمام منظري الجمالية والنقد لمقاربة الموضوع وتقييمه. فقد نظر السابقون إلى القبح بوصفه صورة مفرطة من «النشاز» البصري أو الهزل الفج؛ لكن المعاصرين اعتبروه صيغة «جمع النقيضين» أو الصراع التصادمي بين الأضداد، وبهذا فهو، في بعض أشكاله في الأقل، صيغة مناسبة للتعبير عن إشكالية الوجود وطبيعته. والمعنيون بدراسة القبح يشيرون إلى أنه يسود في المجتمعات والحقب والتاريخية المتسمة بالصراع أو التغير الحاد أو البلبلة.

والكلمة في أصولها الإيطالية تعود إلى اللوحات الجدارية التي كشف عنها التنقيب الآثاري في روما حوالي العام 1500م؛ والقبح لغويا جاء من مفردة «الاسم» الإيطالية التي تعني «الكهوف»، ثم بالقياس «الحفريات الآثارية.» كما ظهرت الكلمة في الفرنسية منذ العام 1532م واستخدمت منذ ذلك الوقت في الإنجليزية أيضا إلى أن حلت مكانها مفردة القبح في صورتها الحالية عام 1640م. واقتصر الاستخدام الانجليزي للكلمة على الإحالة إلى تلك اللوحات القديمة وعلى الرسم الذي يقلدها والذي شاع نشاطه في القرن السادس عشر، خاصة في إيطاليا.

والقبح كشكل أدبي وفني ليس بدعة العصر الحديث، بل ضرب جذوره في الحضارة الرومانية المسيحية، حيث تطور في فن الرسم بالذات التي كانت خاصيته الواضحة نسج العنصر الإنساني بالحيواني بالنباتي بالمعماري في لوحة واحدة. ومن المؤكد أن هذا الخلط يحتوي جانبا من الرعب ممزوجا بالهزلي المضحك. كما أن عدم التناسق المقصود يهدف إلى تشويش القيم الفنية ويشيع عدم الالتزام بقوانين الطبيعة وأعراف المجتمع، مما يثير ردة فعل حانقة غاضبة لدى المتلقي التقليدي عموما وأتباع الأعراف الكلاسيكية على وجه الخصوص. كما أن اتساع المفهوم والمفردة لاحتواء الأدب والأعمال غير الفنية بدأ أولا في فرنسا في القرن السادس عشر، لكنه لم يشع في انجلترا وألمانيا حتى القرن الثامن عشر، ليصبح الكاريكاتير أحد أهم مجالاته، مما أفرغ المفردة والمفهوم، حسب رأي كايزر، من أهم خصائص القبح، أي من معنى الرعب الذي ينطوي عليه المفهوم. فالكاريكاتير يعتمد على التشويه المسرف لكنه لا يثير رعبا وبالتالي فإن ردة الفعل تقتصر على الضحك، دون الإحساس بالتوتر والقلق الذي يثيره تجاور وتزامن الأضداد المتنافرة ودون ما يفضي إليه مثل هذا التجاور من تأمل في قضايا الوجود وإشكالياته وما يترتب عليه من رهبة أو رعب.

خصائص فن القبح:

يكاد القبح يستثمر في كل ما هو هزلي، مقزز، مشوه، غير طبيعي، عبثي، مسرف في الخيال والوهم، جامع بين الهزلي والمرعب فيما يتعلق بالوجود الإنساني، إضافة إلى السخرية السوداء. غير أن كثيرين سعوا إلى توطين القبح موطنا أرضيا، خاصة فيكتور هوكو، إذ اصبح القبح لديهم واقعيا بعيدا عن الخيال المحلق. ولهذا رأى الكثيرون في فن القبح أسلوبا ذا وظيفة تصحيحية، إذ قد يجعلنا نرى العالم الحقيقي من منظور جديد يتصف، على ما فيه من غرابة وتشويه مزعج، بالواقعية والموثوقية. فالقبح

يهدف إلى تصوير العالم في غرابته أو غربته: أي أن العالم المألوف يكتسب، من منظور معين، غربة تعيد النظر في المسلمات. وهذه الغرابة أو الغربة تنطوي على سمة الهزل أو الرعب أو الاثنين معا. فالقبح لعبة مع العبث من حيث أن الفنان يلعب «هازلا ومذعورا مع سخافات الوجود الأساسية».

ولصعوبة تحديد مفهوم القبح في جنس خاص به، ولأنه أيضا يختلف عما يختلط به من أشكال فنية أخرى، فقد حاول المهتمون عزل سماته الرئيسة التي لا يخالط فيها غيره كسبيل إلى منحه هويته الخاصة. وتتمحور سماته الأساسية حول:

أولا: «النشاز» وعدم التناسق، سواء كان عدم التناسق صراعا، أو صداما، أو خليطا من التباين، أو ربطا للأضداد. ولا تقتصر هذه السمة على العمل الفني والأدبي وحده، بل تطال ما يثيره من ردة فعل كما تنسحب أيضا على قدرة الفنان الإبداعية وتكوينه النفسي.

ثانيا: الهزلي والمرعب: فهذان السمتان متلازمتان، وفصلهما يخل بأساسياته. فالذين يرون القبح فرعا من الملهاة، ينحون به إلى أدب الضحك ويذهبون به مذهب التهكم والهزل البذيء؛ أما لدى من يذهبون به مذهب الرعب، فإن القبح يتجه نحو مملكة «الروعة الموحشة» والأسرار الغامضة، بل نحو المعجز وخوارق قانون الطبيعة. ولا شك أن خيارات كثيرة تمتد بين النقيضين، لكن الاتجاه الذي يجمع الاثنين جمعا إشكاليا (أي يبقي الصراع مستمرا) هو اتجاه حديث ليس له مثيل في تاريخ القبح قديما. كما أن أهمية الصراع بين قطبي القبح (الهزلي والمرعب) يجب ألا تصل حلا نهائيا، لأن مثل هذا الحل يفقد فن القبح وقعه المتوقع ويدخله ضمن أجناس الأدب الأخرى.

ثالثا: الإسراف والمغالاة، إذ لازمت المغالاة المسرفة فن القبح دائما مما أدى إلى ربطه بالخيال المفرط غير الواقعي. لكن المغالاة هذه تظل أمرا نسبيا تعتمد على المعايير المألوفة في حقبة معينة أو لدى أمة ما. على أن قوة القبح وأهميته تنبع من قدرته على تصوير العالم (على ما فيه من غرابة وغربة) تصويرا يبقيه عالمنا المألوف الواقعي نفسه، وهذه سمة لا شك تعكس ضرورة تجاور الأضداد وتنتج عنها في الوقت نفسه.

رابعا: التشويه الخارج عن المألوف، وهو أيضا مرتبط بالسمة السابقة وأساس تعتمد عليه الضدية الثنائية بين المألوف وغير المألوف؛ كما أنه يخدم وظيفة «القبح»

الأساسية، إذ قد يفضي إما إلى الضحك فقط أو الرعب فقط أو الاثنين معا. فالمتعة المستقاة من الخروج على المألوف قد تتحول سريعا إلى خوف من المجهول ومن الغريب إذا ما وصل التشويه وغير المألوف حدا معينا (والمثال المفضل الذي يسوقه المنظرون هو مداعبة الطفل حين يحاول الكبار تغيير أشكال وجوههم). فالفاصل بين الضحك والرعب الذي يستهدفه القبح فاصل رفيع جدا يجب أن يبقى في حالة شد حاد. ولا شك أن هذه السمة الأساسية في فن القبح أفضت باستمرار إلى مهاجمة الفن بوصفه إهانة للمدنية والحشمة والواقع والعرف، وما إلى ذلك من الأوصاف ورد الفعل الحانق.

وظائف القبح:

رغم أن حالات كثيرة من القبح قد تخدم وظائف تجميلية هامشية، إلا أن «الصدمة» التي تصاحب فن القبح هي سلاح هجومي فعال يجده المرء مستخدما في الهجاء والمعارضة والتهكم وما شابه ذلك. وتأثير الصدمة المفاجئ غالبا ما يحقق البلبلة والتشويش ويجعل القارئ يرى العالم في شكل غير مألوف ومثير للقلق؛ ويمكن اختصار مثل هذه الوظائف في وظيفة «الاغتراب»: أي أن شيئا مألوفا وموثوقا يتحول فجأة إلى غريب مزعج. ولا شك أن مثل هذا التأثير يأتي نتيجة سمة القبح الأساسية، وهي تجاور الأضداد والمتناقضات في المكان والزمان.

أما التأثير النفسي فيتروواح بين تأكيد الجانب المظلم والجانب الإيجابي في استقبالنا لسمة الهزل المضحك في القبح، وتكاد التفسيرات السلبية تعادل الإيجابية: فهل لاستجابتنا للقبح أثر تحريري أم قمعي يفضي إلى التوتر؟ فالقول إن «القبح شعور التوتر الذي يثيره الهزلي المفرط»، لا يختلف عن كون «القبح اندحار التوتر الذي يثيره الهزلي في مواجهة ما لا يقبل التفسير». فمن الناحية النفسية يظل القبح ثنائي الوظيفة: فهو مثير للتوتر بقدر ما هو مطهر من عامل الرعب، وهذا يتحقق من خلال الهزلي بوصفه استراتيجية دفاعية تقلل من أهمية الخطر. ومثل هذه الوظيفة الثنائية هي نفسها انعكاس لسمة القبح الأساسية وهي سمة التقاء الأضداد دون الوصول بصدامها وتناقضها إلى حل. كذلك لا ينبغي أن نقلل من أهمية القبح الإبداعية، إذ مجرد بناء أو إعادة بناء العالم بصورة دعابة وفكاهة قد يكون وظيفة بذاتها لا تخدم غير أغراضها الذاتية، كما قد ينتج القبح عن غير قصد.

ومهما يكن من أمر محاولة عزل القبح في منظومة متميزة، إلا أنه يبقى على

ارتباط وثيق بفن الكوميديا وما يتبعها من أجناس فرعية كالهجاء والمعارضة وفن التهكم. كذلك يرتبط بأدب العبث والصورة المريعة والحفل الغرائبي والكاريكاتير والمفارقة والهزلي. ولعل **الكرنفال** الباختيني يستند إلى القبح الجسدي بوصفه المثال الأفضل للخلط بين المتعة والرعب في اللحظة والمكان.

مراجع ومصادر:

Clayborough, Arthur. *The Grotesque in English Literature*. London: Oxford. 1965.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Trans. Ulrich Wisstein. 1957, rept.. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

Luther, James, and Adams and Wilson Yates, eds. *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Grand Rapids, MI: W. B. Erdmans, 1997.

Steig, Michael. "Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1970.

Thomson, Philip. *The Grotesque*. Methuen Critical Idiom Series. London: Methuen, 1972.



القدرة/الكفاءة

(Competence)

يعتمد إدراك مفهوم تشومسكي هذا على فهم التمييز الألسني الذي أشاعه فرديناند دي سوسير حين ميز بين اللغة كنظام قائم له قواعده وأعرافه (Langue) وبين «التعبير» أو عملية «القول» الفعلية التي يقوم بها شخص ما (Parole) ضمن هذا النظام اللغوي. أي الفرق بين النظام اللغوي المقعد وبين السلوك الفردي حينما يمارس الفرد لغته. جاء تشومسكي ليطلق مصطلح «القدرة/ الكفاءة» على ما أسماه سوسير باللغة (Langue) ومصطلح الأدائية (Performance) على السلوك الفردي حينما يمارس شخص ما عملية القول والكلام. يختلف تشومسكي عن سوسير وأتباعه. فالسوسيريون (عموما) يرون أن السلوك اللغوي الفردي هو مجرد انعكاس للنظام اللغوي، وبذلك يمكننا استقصاء الممارسات الفردية لنشتق بالتالي كل قوانين اللغة. أما تشومسكي فيرى أن النظام اللغوي لا يمكن استقصاؤه من خلال مجموع سلوك أفراد اللغة الواحدة؛ ولذلك فهو يذهب إلى أن النظام اللغوي ينطوي على إمكانات وجود تعابير لم يسبق لها أن خرجت إلى حيز الوجود، لم ينطقها أحد أبدا وستبقى هذه الإمكانية قائمة مهما حاول الباحثون أن يستقرئوها. إن مهمة النظام اللغوي هي قدرته على تحديد معانيها ومنحها بنيتها النحوية فيما لو كتب لها الظهور والتأدية. فمن تعلم لغة ما لابد أن يمتلك

«قدرة/كفاءة» تتجاوز دائما أدائيته الفعلية؛ ثم إن الأدائية أو نطق عبارة ما قد تشذ عن القدرة/الكفاءة أو عن قواعدها المحددة (لسبب أو لآخر، كإحراز تأثير معين أو تورية ما). لكن حتى هنا يستطيع المرء أنْ يدرك ويفهم ما قيل فيما لو أعيد مرة أخرى. لذلك يرى تشومسكي أن القدرة/الكفاءة تتمثل في إصدار حكم ما على التعبير (الأداء). فالقواعد اللغوية هي المسؤولة عن التأثير الذي يسببه التعبير حتى لو كان التعبير مخالفا لقاعدة ما من قواعد اللغة.

إن نظام القواعد والأعراف اللغوية، إذن، هو الذي يجعل من «القدرة/الكفاءة» التمثيل الصريح للمعرفة الخفية (التي لم تبرز بعد ولن تبرز إلى حيز الأداء)، وهي مقدرة يمتلكها الذين يتكلمون بفعالية ضمن هذا النظام. ولا يشترط فيهم الوعي بتلك القواعد والأعراف، بل هم في معظم الحالات لا يعونها أبدا، إذ إن «القدرة/الكفاءة» هي إدراك ذاتي (فطري) لتلك القواعد والقوانين التي تهيئ للمرء إمكانية «القول» والفهم دونما حاجة لأن تكون انعكاسا واضحا لتلك القوانين. وهذا لا يعني عدم الحاجة إلى القوانين، بل إن «القدرة/الكفاءة» توحي بالمقدرة الانتظامية. وهكذا فعلى الرغم من أن «القدرة/الكفاءة» هي قواعد وقوانين خارج الوعي إلا أن لها معادلها الواقعي: مقدرة المتكلم على فهم العبارات وإدراك الجمل النحوية أو الشاذة، ومعرفة الغامض منها، وإقامة علاقات المعاني بين الجمل، الخ. لذلك تنحصر مهمة اللغوي ليس بتقصي العبارات المنطوقة (التي ظهرت إلى حيز الأداء)، وإنما بإيجاد القواعد والقوانين لإنتاجها وإنتاج غيرها. فلا يهم اللغوي كم من العبارات قد نطق بها متكلمو لغة ما وإنما عليه أن يفسر جودة أو رداءة تكوينها النحوي، وهل هي غامضة أم واضحة، وكيف، وما هي التغيرات التي سيترتب عليها تغير معانيها أو قد تجعلها تخالف قواعد النحو. إن «القدرة/الكفاءة» التي يعنى بها اللغوي ليست هي السلوك ذاته وإنما هي المعرفة التي لها الأثر على هذا السلوك. (أنظر **القدرة/الكفاءة الأدبية** كتوظيف لهذا المفهوم في النقد الأدبي).

مراجع ومصادر:

فردينان دي سوسير. **علم اللغة العام**. ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز. الموصل: بيت الموصل، 1988م.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975.

○ ○ ○

القدرة الأدبية/الكفاءة الأدبية

(Literary Competence)

جاء بهذا المصطلح الناقد الأمريكي جوناثان كولر وحاول إشاعته كأساس لشعرية بنيوية. وهو يقتطف المصطلح هذا من التفريق الذي أرساه اللغوي تشومسكي بين القدرة/ الكفاءة وبين الأدائية (أنظر: **القدرة/ الكفاءة**). يرى تشومسكي (والبنيويون عموما) أن الأصوات والحروف على مستوى الجملة تتحول إلى وحدات تنتظم في تتابعية ونسق معين يحكمهما نظام خاص هو المسؤول عن تولد المعنى وإدراكه. هذا النظام هو «النحو»، وهو عند متكلمي لغة ما أمر يكتسبه المرء أو يفطر عليه (هو معرفة فطرية داخلية أو مكتسبة). فالحديث عن الجملة وبنيتها هو بالضرورة أمر يتعلق بالنحو، والنحو يهيئ للبنية كينونتها وتحققها الفعلي. ولذلك يستطيع المرء أن يفهم ويعرف أي تعبير ضمن اللغة إذا كان ضليعا بنظامها النحوي، أي إذا اكتسب القدرة/ الكفاءة.

يقوم كولر بتبني هذه النظرية وتطبيقها على الأدب وأنواعه. فهو يحاول (قياسا) أن يوجد نظرية للأدب تقوم مقام القدرة/ الكفاءة عند تشومسكي بالنسبة للغة، وتكون الأدائية هي الأعمال الأدبية المختلفة التي لا يتسنى لها الظهور أو الفهم إلا إذا تمتع القارئ أو الناقد بالقدرة/ الكفاءة الأدبية. فمن يتحدث أو يعالج نصا أدبيا لابد أن يعتمد على فهم مضمر (ومسبق) لعملية **الخطاب** الأدبي وتكونه. هذا الخطاب الأدبي (قوانينه وأعرافه وتقاليده) هو ما يبحث عنه القارئ أو الناقد. وبدون هذه المعرفة المسبقة تتحول الأنواع الأدبية إلى طلاسم عند القارئ حتى لو كتبت بلغته الأم. فالقصيدة عند من لم يكتسب القدرة الأدبية تربك القارئ ليس لأنه لا يفهم اللغة وإنما لأنه لا يدرك ولا يملك القدرة/ الكفاءة الأدبية التي تساعده على قراءة القصيدة كـ«أدب»، أي هو لم يتمكن من «نحو» الأدب، النحو الذي يؤسس النظام الأدبي بنية ومعنى.

تعتمد القدرة/ الكفاءة الأدبية، مثلها مثل اللغوية، على الدربة والتمكن. والأدب ما هو إلا نظام سيميائي يختلف عن النظام اللغوي فقط من حيث المستوى، وليس من حيث النوع، وهو نظام يعتمد أساسا على اللغة. ومعرفة اللغة معرفة تامة تساعد على اكتساب القدرة الأدبية فقط إلى حد معين، لكنها لا تفضي إلى اكتساب القدرة/ الكفاءة الأدبية. إذ إن امتلاك هذه الأخيرة يعتمد على معرفة أخرى، معرفة الأدب التي تساعد

القارئ بدورها على ترجمة المعرفة اللغوية ونقلها إلى مستوى أعلى من التناسق والترابط، أي تؤدي إلى قدرة القارئ على تحويل المعرفة اللغوية إلى بنيات تترابط بعلاقات محددة. باختصار، لابد أن يتعلم المرء (من خلال الدربة والتجربة) كيف يوظف العلاقات اعتمادا على أعراف قراءة الأدب وتقاليده (الأدب كمؤسسة اجتماعية لها قوانينها وتقاليدها وأعرافها). هذه الأعراف والتقاليد هي مكونات الأدب كمؤسسة، وهذا ما يقلب قضايا النقد التقليدي السائدة. إذ لم يعد بالإمكان الحديث عن النص الأدبي على أنه نص متميز غني، ووحدة عضوية متماسكة ابتدعتها عبقرية المؤلف المتفرد. فالنص ما هو إلا فعل (أداء) لغوي يكتسب معناه باعتماده على نظام الأعراف والتقاليد التي يدركها القارئ وتمكن منها مثلما تمكن منها المؤلف. فالمرء لا يكتب إلا من خلال نظام معين مثلما لا يتكلم إلا من خلال نحو لغة محددة، وهذا النظام في الأدب هو نظام النوع الأدبي (Genre) الذي يكون للنص الفردي بمثابة السياق الذي يعزز نشاط الكتابة ويسبغ عليها هويتها، حتى لو كان الكاتب يتحدى ويسعى إلى تقويض الأعراف والتقاليد المتبعة.

أما فيما يتعلق بالقراءة الصحيحة كمقابل للقراءة المغلوطة فلم يعد لها مجال هنا. كل القراءات (باعتمادها على أعراف الكتابة وتقاليدها) هي قراءات لها ما يبررها إذا انصاعت إلى شرط معين ومحدد، شرط القارئ المثالي (Ideal Reader). هذا الشرط يلزم القراءة بأن تكون مقبولة في طروحاتها وتناولها ونتائجها. فهي قراءة تلتزم التصريح بقواعدها وبقابلية هذه القواعد للفحص والتوثيق حتى تصبح هذه القواعد هي نفسها أعراف القراءة وتقاليدها أثناء عملية التأويل والقراءة. من هذا المنطلق يتم الحكم على القراءة: هل اتسمت القراءة بسمة القبول أو التصديق والوضوح، هل حققت سمة قابلية الموثوقية أو المصداقية (أنظر **قابلية الموثوقية أو المصداقية** في مدخل **النص** أو **الكتابة**).

مراجع ومصادر:

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction.* London: Routledge, 1981.

○ ○ ○

قلق التأثير

(The Anxiety of Influence)

يندرج هذا المصطلح في سياق النقد الفرويدي (نسبة إلى سيغموند فرويد) أو النقد التحليلنفسي الذي يبحث في علاقة الكاتب أو المؤلف بعمله. وقد وردت عبارة «قلق التأثير» كعنوان لكتاب أصدره الناقد الأمريكي هارولد بلوم عام 1973م في إشارة لنظريته القائمة على عقدة أوديب التي سبق لفرويد أن تحدث عنها بإسهاب ووظفها توظيفا أساسيا. وملخص نظرية بلوم هو أن كل شاعر إنجليزي أو أمريكي (منذ ظهور الشاعر الإنجليزي ميلتون في القرن السابع عشر على وجه التحديد) يعاني من قلق ناشئ عن كونه تال زمنيا لشعراء سابقين له، قلق شبيه بقلق أوديب في علاقته بأبيه. أما صلة الشاعر التالي بالسابق فتتم عبر قصيدة أم، أو مجموعة قصائد للشاعر السابق -- الذي يمثل دور الأب -- تولد لدى الشاعر الابن أحاسيس يمتزج فيها الحب والإعجاب بالحسد والخوف وربما الكراهية أيضا. ويؤدي هذا إلى جعل الشاعر التالي أو الابن يتخلص من السابق، ولو توهما، بكتابة قصيدة يقنع نفسه بأنها تتجاوز القصيدة الأم بعد أن يكون قد قرأ تلك القصيدة الأم قراءة تشوهها، أي تبرز ما فيها من نقاط ضعف يراها الشاعر التالي متوهما لكي يتاح له بهذه الطريقة أن يضيف شيئا جديدا لم يقله الشاعر السابق.

المنطلق الذي يتحرك منه بلوم لا يختلف عما عبر عنه كثير من الشعراء كعنترة بن شداد في مطلع معلقته (حين يقول: هل غادر الشعراء... الخ). لكنه يختلف طبعا في مهاده الثقافي كما يتضح في الأبعاد النظرية المعقدة التي يصل إليها. من ذلك الخطوات الست التي تختزل لدى بلوم علاقة الصراع التي تدور بين الشاعر التالي وسابقه. هذه الخطوات التي استقاها بلوم من الفلسفات القديمة، خاصة الأفلاطونية المحدثة، هي كما يلي:

1. كلاينامن/ Clinamen: وتعني «الانحراف»، وفي هذا السياق تدل على القراءة الخاطئة، حيث يقوم الشاعر المتأخر بالانحراف عن سابقه بقراءة قصيدة ذلك السابق بطريقة تسمح له بتحقيق نوع من الانحراف عنها.

2. تيسيرا/ Tessera: وتعني الاكتمال والتناقض، أي أن الشاعر «يكمل» سابقه بطريقة نقضية، ويحدث هذا بأن يقرأ التالي قصيدة السالف، أو القصيدة الأم، بحيث

يحتفظ بتعابيرها ولكن ليحرف تلك التعابير عن معناها الأصلي كما لو أن الشاعر السابق فشل في المضي إلى النهاية.

3. كينوسيس/ Kenosis: وتعني السعي للانقطاع عن الشاعر السابق، وذلك بأن يمارس الشاعر التالي نوعا من التحجيم لذاته كما لو أنه لم يعد شاعرا، ولكنه يفعل ذلك إزاء قصيدة للشاعر السابق يبدو فيها محجما هو الآخر، مما يؤدي إلى جعل القصيدة السابقة تبدو وقد فقدت الكثير من قيمتها.

4. الديمنة/ Daemonization: (من «ديمن» وهو العفريت أو الشيطان)، وهي مرحلة يقوم الشاعر التالي فيها بمحاولة امتصاص القوة التي يجدها في القصيدة الأم ويرى أنها لا تنتمي إلى تلك القصيدة وإنما إلى مستوى من الوجود يتجاوز الشاعر السابق الذي كتبها. ويفعل الشاعر التالي ذلك بأن يموضع قصيدته إزاء القصيدة الأم بحيث تزيل عنها تفردها.

5. أسكيسس/ Askesis: والمقصود بها أن الشاعر المتأخر يحاول فصل نفسه عن الآخرين، ومنهم الشاعر السابق، وذلك بأن يتنازل عن جزء من قدراته الإبداعية، ويضع قصيدته إزاء القصيدة السالفة بحيث تمر هي الأخرى بعملية بتر، أي أن قدرات الشاعر السابق تتقلص هي الأخرى.

6. أبوفريدس/ Apophrades: وهي عبارة تعني «عودة الأموات»، ويقصد بها هنا أن الشاعر المتأخر، وقد وصل إلى المرحلة الأخيرة في عزلة شديدة، يقوم بفتح قصيدته للشاعر السابق كما لو أنه يعود إلى حيث بدأ قبل مراحل المراجعة، لكن الفرق هو أن الشاعر هنا يمسك قصيدته مفتوحة بينما كانت في البداية مفتوحة بنفسها، والنتيجة هي أن القصيدة الجديدة لا تبدو كما لو أن الشاعر السابق هو الذي كتبها وإنما كأن الشاعر التالي هو الذي كتب القصيدة الأكثر تمييزا لسابقه.

إن الصعوبة التي قد يجدها القارئ في مصطلحات بلوم وما يتصل بها من تنظيرات سواء في هذه الخطوات أو غيرها -- وبلوم ليس ناقدا سهلا حتى بالنسبة للمتخصصين -- إنما تعود في جزء منها في الأقل إلى المهاد المعرفي الذي يتكئ عليه، وهو مهاد تمتزج فيه عناصر باطنية غنوصية ويهودية قبالية (نسبة إلى «القبالة» وهي التراث التفسيري الصوفي اليهودي للنصوص المقدسة) وهذه تدخل في إطار المعرفة الغرائبية أحيانا، إضافة إلى مكونات الثقافة الغربية المعروفة من فلسفة وعلم نفس وأدب وغيرها مما حصل بلوم منه على قدر غير عادي.

من مطالعة سريعة لتطبيقات بلوم لنظريته يتضح أنها تتمحور في إطار الأدب

الرومانطيقي الإنجليزي والأمريكي الذي يعتبره بلوم، مع نقاد آخرين منهم أستاذه ماير هوارد أبرامز، ممتدا من نهاية القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا. وبالطبع فإن تخصص بلوم في ذلك الأدب ليس السبب الرئيس وراء استقائه أمثلته منه، فالمسألة أبعد من ذلك وتتصل بإشارة بلوم نفسه إلى أن ذلك الأدب يقع في فترة مابعد التنوير، أي أن الأمر متصل بنسق معرفي وثقافي منقطع عما سبقه. ودون الدخول في تفاصيل بعيدة عن الموضوع قد يكون من المفيد أن نشير إلى أن المرحلة المشار إليها تتسم بأنها شهدت ارتفاعا شديدا في معدلات العلمنة أو تقدم الاهتمامات الدنيوية على حساب المقدس أو الميتافيزيقي. فالفكر الرومانطيقي فكر حلولي في جوهره يؤله الإنسان ويقدس الطبيعة، وله بالتالي إشكالاته المميزة له. وشعرية الصراع وتنافس الأقوياء التي تقوم عليها نظرية بلوم تشير إلى صراع بين بشر يكادون يؤلهون أنفسهم على الطريقة النيتشوية (وفي كتاب بلوم إشارة إلى أن نيتشه، إلى جانب فرويد، أحد مرتكزات نظريته).

في الكتب التي تحتوي بعض الأمثلة الرئيسة على نظرية بلوم، مثل **الشعر والكبت وأشخاص الخيال القادر** (1976م)، تطالعنا الأمثلة من شعر وردزورث وكيتس وبراوننغ وستيفنز وتمان ومن إليهم من شعراء خاضوا قلق التأثير وصراعاته بين أجيال متتالية، كما يقول بلوم. وهؤلاء كما يقول الناقد الأمريكي شعراء أقوياء لأن الأقوياء من الشعراء هم الذين يقلقهم التأثير ويخوضون غماره، أي هم الذين يجسدون الإنسان السوبرمان الذي يشير إليه نيتشه. فالشاعر الضعيف يقبل هيمنة الأقوى، ويضرب لذلك مثلا بكوليردج، الناقد الإنجليزي المعروف الذي كان شاعرا أيضا. ففي كتابات كوليردج الشعرية وغيرها، كما يقول بلوم، تهيمن فكرة الكرم أو التسامح وهي فكرة مضادة لفكرة الصراع، ولم تكن لتهيمن لولا ضعف الشاعر نفسه وعدم قدرتة على المجابهة.

إن تأثير الفيلسوف الألماني نيتشه لا على نظرية بلوم فحسب وإنما على الفكر الغربي الحديث ومنه النقد هو من قبيل الحقائق القارة والشاملة التي يلتقي عندها إلى جانب بلوم عدد كبير آخر من النقاد المعاصرين في الغرب من مختلف التيارات ومنها تلك التي لم ينتم إليها بلوم، خاصة التيار **التقويضي** الذي أسسه المفكر الفرنسي جاك دريدا وانتمى إليه بأساليب متفاوته زملاؤه من النقاد المعروفين بـ«مدرسة ييل» في النقد الأدبي (نسبة إلى جامعة ييل الأمريكية) خاصة جوزيف هللس ميلر وبول ديمان.

ومن نقاط الالتقاء البارزة أيضا بين بلوم وغيره مفهوم القراءة الخاطئة الذي يعد

مرتكزا أساسيا لنظرية قلق التأثير. ومدلول ذلك المفهوم هو أن القراءة بوصفها تفسيرا للعمل تعتبر قراءة خاطئة إلى حد معين، لأنها تتضمن إسقاطا من القارئ لجزء من ذاته على النص المقروء وفهما مغايرا لما قصده كاتبه، ومن وجهة نظر بلوم يزداد خطأ القراءة كلما ازدادت قوة القارئ. غير أن بلوم يختلف عن الكثير من نقاد ما يعرف بمرحلة مابعد البنيوية في أنه يمنح البعد الذاتي أهمية كبيرة، أي في أنه يرى تاريخ الإبداع الشعري بوصفه صراعا بين ذوات مبدعة أو أشخاص مبدعين يتصارعون من خلال نصوصهم بالطبع، بينما تكاد الأغلبية تجمع على أنه ليس أكثر من صراع بين نصوص كما في مفهوم **عبر النصية أو مابين النصية أو التناص** (Intertextuality)، وهو مفهوم أساسي في **التقويض** بشكل خاص.

ولعل من المنطقي في هذا السياق أن يقرأ (بضم الياء) بلوم نفسه على أساس أنه هو الآخر واقع في صراع تأثير بين ذوات. فنظريته مشتبكة مع نظريات أخرى مشابهة يذكر هو واحدة منها ويهمش الأخرى. ففي مقدمة كتابه **أشخاص الخيال القادر** يشير بلوم إلى والتر جاكسون بيت، الناقد الأمريكي الذي سبق له أن أصدر كتابا عنوانه **عبء الماضي** (1970م). لكن قبل بيت هناك بالطبع ما أشاعه ت. س. إليوت في مقاله الشهير «الموروث والموهبة الفردية» (1917م) الذي أشار فيه إلى نظريته الثورية آنذاك وهي أن الكاتب يدخل لا محالة في علاقة مع التقاليد الموروثة تجعله حين يبدع يترك أثره لا على المستقبل فحسب، وإنما على الماضي أيضا فيعيد ترتيب العلاقة ما بين الأعمال الأدبية مرة أخرى.

وعلى مستوى آخر تثير الباحثة الأمريكية سوزان هاندلمان (في كتابها **قتلة موسى: انبثاق التفسير الحاخامي في النظرية الأدبية الحديثة** [1982م]) جانبا آخر من جوانب التأثير في تنظيرات بلوم، وهي علاقته بالتراث اليهودي الذي ينتمي إليه مثلما ينتمي فرويد. تقول الباحثة إن النقاد والمفكرين المعاصرين ذوي الأصل اليهودي، خاصة بلوم وفرويد ودريدا، ينبغي أن يفهموا في سياق التفسير الحاخامي، أي التفسير الذي اتبعه حاخامات اليهود في قراءة التوراة والتلمود والذي نتج عن موروث تفسيري ضخم ومعقد بمادته وأدواته يعرف بـ«المدراش». وفي هذا التفسير يقف المفسر موقفا متعاليا على النص الذي يفسره حتى وإن كان نصا مقدسا (أنظر: **النقد اليهودي**).

مراجع ومصادر:

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Bloom, Harold. *Figures of Capable Imagination*. New York: The Seabury Press, 1976.

Bloom, Harold. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven: Yale University Press, 1976.

○ ○ ○

الكرنفال/الكرنفالية

(Carnival/Carnivalesque)

رغم أن جذر مفردة الكرنفال يعود في الأقل إلى عام 1549م في اللغة الإيطالية، إلا أن الجميع يعزو ابتداعها إلى المنظر الروسي ميخائيل ميخالوفيتش باختين في أطروحته في ثلاثينيات القرن الماضي لنيل شهادة الدكتوراه عن روائي عصر النهضة فرانسوا رابيليه، التي ظهرت في الستينيات، وفي الطبعة الثانية من دراسته للروائي الروسي دوستويفيسكي التي صدرت عام 1963م، وهي طبعة مزيدة جدا لدراسة سابقة نشرها عام 1929م. ويجمع كثير من النقاد على تعريفها بأنها وصف «لحيوية الرواية» وما تؤصله من نسبية بهيجة، وما تنطوي عليه من تعددية أسلوبية واختلاف وجهات النظر، وتباين الأصوات، وهي بهذا تشبه في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية، خاصة ما يصاحبها من هجاء وعبث وسخرية وتجاوز الحواجز الطبقية التراتبية حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا، والثقافة الرسمية بالثقافة الشعبية. ولا شك أن كرنفالية الرواية هي «ثورة» ضد **المعتمد** الأدبي.

والكلمة في أصولها تعني موسم الاحتفال الذي يسبق فترة «الصوم الكبير» عند النصارى؛ أو أي لحظة احتفالية أو ابتهاج عام أو تظاهرة جماعية مفرطة الفوضى. ولعل هذه المفردات تحيط بالمعاني الدينية، والروح الجماعية، وكذلك القصف والعربدة. لكن المرء لا يدرك الأبعاد التي دعت باختين لاختيارها، ما لم يلم بشيء مما يعنيه الكرنفال في القرون الوسطى. ومعظم شراح المفردة أو مفهومها الباختيني يتجاوزن هذه الخصوصية بصمت. فالكرنفال القروسطي يختلف تماما عما توحي به الاحتفالات المنظمة الرسمية أو غير الرسمية اليوم، بل إن الاحتفالات الحديثة مقارنة بصخب وفوضى وعنف الكرنفال القروسطي تبدو وديعة هادئة شاحبة. فكرنفالات اليوم (مثل ديزني لاند مثلا) تتسم بالتقنين المنضبط، وغايتها مرسومة مسبقا كصمام أمان تفتحه المؤسسة الرسمية أو التجارية الخاصة لفترة وجيزة للترويح عن العامة من قسوة الحياة وعنائها. أما الكرنفال القروسطي فكان تجسيدا للثقافة الجماهيرية التي تتسم بالانحلال الجماعي والانفلات الطبقي والتحرر المطلق من القيود الاجتماعية والدينية

كافة، إضافة إلى السكر المفرط والعربدة والفحش الداعر، والعنف القاتل. على أن السمة الطاغية التي تشترك بها احتفالات اليوم مع تلك القروسطية تكاد تتمحور حول «**الضحك**» والسخرية والابتهاج.

أما مفردة الكرنفالية، على عكس مفردة الكرنفال، فلا وجود لها في المعاجم الغربية، وتكاد تكون اختراع باختين نفسه. فهو في كتابه **رابيليه وعالمه** يرى أن الاحتفالية تتأسس حالما تبدأ معاني الاحتفال بتمزيق القيم الاجتماعية وتشويهها وقلبها رأسا على عقب؛ كما أنه قسمها إلى ثلاثة أشكال رئيسة هي: المشاهد الطقوسية، والتآليف اللفظية الهزلية، ومختلف أجناس اللغة البذيئة. ورغم هذا التمييز والعزل، إلا أن فواصلها غير مانعة، فهي غالبا ما تجتمع وتختلط معا في الكرنفال. ولا شك أن باختين أحيا وعي الفكر المعاصر بحقيقة الثقافة الجماهيرية في بداية تكوين أوروبا وكيف تأتى لهذه الثقافة الجماهيرية في احتفالاتها الكرنفالية أن تسخر من السلطة ورجالها، ومن الأفكار السائدة وتشويهها، ومن التاريخ والقدر والثوابت؛ أي من كل ما هو رسمي ومبجل، سواء كان دينيا أو دنيويا.

والكرنفالية لم تكن مجرد لهو بريء، بل كانت فرصة ثمينة لتجسيد نظرة جديدة للكون في لحظة زمانية تتشكل فيها النظرة واقعا مجسما بأبعادها الحسية والمعنوية وبهذا يتولد نظام اجتماعي جديد يؤكد، فيما يؤكد، الطبيعة النسبية للوجود بما في ذلك ثوابت الثقافة التي لم يكن ليرقى شك إلى أصالتها الثابتة. ويركز باختين في مفهومه للكرنفالية على تهاوي التراتب الطبقي المقنن الذي اتسمت به القرون الوسطى وبداية عصر النهضة، وعلى كيفية تجسد صيغ الحياة والعيش الجماعيين مكانها في شكل الثقافة الجماهيرية مقابل الثقافة الرسمية.

ويرى باختين أن إنسان العصور الوسطى كان يعيش حياتين معا: فهو من جهة، يعيش الحياة الرسمية الجادة، المكفهرة، الخاضعة للتراتب الطبقي الشديد، المذعورة، الدغمائية، المحتشمة، الوقورة، والمتدينة، وكان من جهة أخرى يعيش حياة حلبة الكرنفال، وهي حياة حرة لا يقيدها قيد، مملوءة بضحك غامض، وكفر بواح، وتسعى علنا إلى تدنيس المقدس، والتشبث بالحقارة وعدم الحشمة، ورفع الكلفة مع كل شخص وكل شيء. وعلى ما بين الحياتين من تباين إلا أنهما مشروعتان، تنفصلان عن بعضهما بحدود زمانية قسرية مانعة.

ولهذا يتسم نشاط حلبة الكرنفال بالسخرية الجماعية من كل ما هو رسمي، وقلب

التراتب الطبقي، وفسخ ثوب الحياء والوقار والحشمة، والاحتفاء الجسدي المفرط، ليجسد ضمنا مفهوما شعبيا للحياة والكون. لكن هذا المفهوم لا يتحول إلى أيديولوجية متكاملة حتى تصبح خاصية «ضحك» الحلبة الكرنفالية جزءا أساسيا من عالم «الآداب العظيمة.» وروايات رابيليه هي التجسيد الحقيقي لسيرورة تهاوي الفواصل التراتبية التي سادت العصور الوسطى كما هي تجسيد لظهور العصر الحديث، ولهذا فهي ليست مجرد أعمال أدبية وحسب، بل هي تجسيد لفلسفة تاريخية جديدة تؤكد أن «العالم» لا يزال أبدا في طور التكوين. أما صورة التكوين المثلى لهذا العالم فهي صورة «القبح» (grotesque)، حيث تلتغي الفواصل بين شخص وآخر، أو بين الشخص والشيء، ليذوب الشخص في الجمهور والكون. ويترتب على هذا الذوبان تجاوز الجسد الشخصي ليحل محله «جسد النوع البشري التاريخي»، وهكذا يموت الجسد الفردي ليمنح الحياة والنمو لجسد الجماهير، كما تنفق الحياة البيولوجية لتستمر الحياة التاريخية.

ويتحد «القبح الفج» مع السخرية الكرنفالية اتحادا استراتيجيا؛ فنزعة السخرية بوصفها صورة ترفض قصور الواقع المعاصر تنطوي ذاتيا على لحظة إيجابية تؤكد إمكانية تصحيح الواقع، وهذا التأكيد الإيجابي هو نفسه الضرورة التاريخية التي ينطوي عليها الواقع المعاصر وتوحي بها صورة «القبح الفج». فهذا القبح، كما يرى باختين، يتكشف عن احتمالية عالم مغاير تماما، وعن نظام مختلف، وطريقة حياة غير مألوفة؛ وهذه النظرة تقود المرء خارج أسوار الوحدة الزائفة وخارج ثوابت «اليقين والاتزان.» ولا شك أن الكرنفالية في تأسسها على الكرنفال تنزع إلى أمرين: نبذ مشروعية الوضع السائد؛ ثم كشف-- إن لم يكن تدمير-- هيمنة كل أيديولوجية تدعي القول الفصل في أمور الحياة والكون، وإلقاء ضوء جديد على الحياة ومعانيها إضافة إلى تجسيد صورة حقيقية ومفهوماتية بديلة ينبغي على الحياة أن تتبناها.

ولا شك أن هذه الخصائص تنبع من خصائص الكرنفال نفسه؛ فهو صورة متجسدة غير نظرية يقوم على تعدد الأصوات والحوار والتعددية وتهاوي الطبقات والتراتب. كما أنه الفرصة الوحيدة التي تبيح للمرء أن يتجسد خارج بيئته الثقافية ليستطيع رؤية ثقافته الرسمية من خارجها (إذ لا يمكن للمرء أن يرى نفسه وبيئته من داخلها، وبالتالي فهمها). من هنا يستطيع المرء، بوعي أو بدون وعي، أن يرى احتمالات حياة مغايرة، كما يرى ما تنطوي عليه ثقافته من إمكانات كامنة، كما يتيح الكرنفال للأقليات المهمشة أن تمتلك صوتها ضمن الأيديولوجية المهيمنة مما يبيح لها

المجاهرة في مناهضة الفكر السائد، وبهذا فالكرنفال نظرية في المقاومة والتحرر من كل هيمنة.

ولئن بدت قيم الكرنفال وأسسه غاية في الأهمية والجد الفلسفي والاجتماعي والسياسي، علينا أن ننتبه إلى أن هذه القيم والأسس تتكشف من خلال أدب الهجاء والمعارضة الساخرة؛ ولهذا يجب استحضار مفهوم فن «الهجاء»، خاصة في صورته المينيبية (أنظر: **الهجاء المينيبي**). ولئن كانت الرواية هي خير ما يجسد فضاء الكرنفال في الأدب، فإن هذا الأدب الروائي الجاد الساخر يجسد ثلاث خصائص رئيسة: (1) أن فهمه وتقييمه وواقعه التكويني أمور تتأسس على «اللحظة الراهنة»؛ (2) أنه يستبعد الأسطورة والخرافة ويعتمد بشكل واع على التجربة والإبداع الحر؛ (3) أنه يتسم بتعدد الأساليب وتباين الأصوات.

ورغم أهمية طرح باختين وأهمية الكرنفال، إلا أن طرحه لم يسلم من النقد، بل إن نزعته الدينية تتسرب إلى نظريته إن لم تكن مهادها. ويرى بول ديمان إن النزعة الميتافيزيقية والدينية لمفهوم «الحوارية» كانت دافعا رئيسا لأن يقوم المهللون لفكره بربط «حواريته» بالحوارية الهيرمينيوطيقية عند غادامير وبالمبدأ الحواري عند بوبر (Buber). وتتجلى نظرة باختين الطوباوية في مفهومه لأهمية اللحظة الراهنة في اتحاد المكان بالزمان، لحظة تزامن الكرنفال آنيا في المكان، (التزامن النقي)، إذ عندها تمتد مثل هذه «الأمور إلى الخلود الأبدي، وفي الخلود الأبدي، حسب عالم دويستويفسكي، تتزامن الأمور جميعا...»

كما أن أهمية الحوار تقوم على أهمية «الذات» أو «الأنا»، ومع غيابها في الطرح مابعد البنيوي فإن حوارية باختين تفقد عنصرا أساسيا تماما كما يفقد المرء «جسده البيولوجي» في الكرنفال حتى يعيش الجسد البشري الجماهيري التاريخي. غير أن النقد الأشد الذي يوجه إلى الكرنفال خصوصا ينطلق من سلطة الثقافة نفسها، إذ يظل السؤال ما إذا كان الكرنفال مجرد تأكيد للثقافة التي يسخر منها ويهاجمها، شأنه شأن صمام الأمان الذي يصبح جزءا من آليات الهيمنة وشأن وظيفة «الأبلة» في المجتمع والأدب، إذ يستطيع التعبير عن الواقع وعما يجول بخاطر الجميع دون تبعات قانونية أو عقابية.

مراجع ومصادر:

Bakhtin, Mikhail M. *Rabelais and his World.* Trans. Helene Iswolsky. 1968. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Bialostosky, Don. "Dialogic Criticism." *Contemporary Literary Theory*. Ed. G. Douglas Atkins and Laura Morrow. Massachusetts: Macmillan, University of Massachusetts Press, 1989.

De Man, Paul. "Dialogue and Dialogism." *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 106-114.

La Capra, Mominick. "Bakhtin, Marxism, and the Carnivalesque." *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, and Language*. Ithaca: New York: Cornell University Press, 1983, pp. 291-324.

○ ○ ○

اللغزية / العماية

(Aporia)

اللغزية أو العماية هي أحد مصطلحات المنطق، وتعود أصول الكلمة إلى الإغريقية (تعني: لغز مبهم، صعوبة مربكة، أو أن يكون المرء تائها، مسار مسدود)، وهي بذلك تعني إثارة التساؤلات والاعتراضات دون تقديم حلول لها. ولقد استعارها **التقويض**، خاصة تقويض دريدا وبول ديمان، ليشرح بها «القراءة المزدوجة» التى يتبناها **التقويض** ويدعو لها. فالتقويض في مهاجمته للفكر الغربي لا يسعى إلى الوصول إلى حقيقة ما أو تقديم بديل محدد لتناقضات الفكر الميتافيزيقي، وإنما يمارس قراءة وكتابة (مزدوجة) هدفها الوصول إلى منطقة مسدودة ومحيرة، يسعى إلى انثناء مزدوج يؤدي بالتالي إلى تناقض المعاني التي تصبح بعد ذلك غير قابلة للتحديد. ومن ثم فإن اختيارنا أحدها وإعطاءه الأسبقية والأهمية يصبح مجرد ابتسار وقمع لانتشار المعنى. من خلال هذه الممارسة يقول **التقويض** إن «الحقيقة» الوحيدة هي وجود هذه اللغزية المطلقة في ثنايا وطيات الخطاب عموما.

مراجع ومصادر:

Derrida, Jacques. *Aporias*. Trans. Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press, 1993.

○ ○ ○

لوغوس

(Logos)

اللوغوس أحد المفردات المعقدة متشعبة الدلالات والايحاءات تعود إلى الموروث الإغريقي فلسفة ولغة، بل إن اللفظ الإغريقي واللفظ العربي للمفردة يكاد يتوحد في كلمة «لغة». وقد شاعت حديثا مع تركيز جاك دريدا على ربطها بالتمركز. فأهم مفردات طرح **التقويض** (أي «التمركز المنطقي»): المرادف الحقيقي للتمركز الصوتي

اللفظي) تقوم على هذه المفردة. وقد وظف دريدا هذا التمركز لكي يكشف أن الفكر الغربي عموما (مهما تشعب وتعقد) يعود في النهاية ليعلي من شأن الكلمة المنطوقة (Logos) ويستبعد الكلمة المكتوبة بوصفها صورة للنطق وتمثيلا ينوب عنه في غياب المتحدث. ولهذا فإن المفردة تعني اللفظ أو الصوت اللفظي؛ غير أن ارتباط هذا الصوت بكينونة متعالية جعلها صفة تخص قوى التحكم بالكون في الموروث الإغريقي وتخص الذات الإلهية في الفكر المسيحي. لكن الفكر المسيحي نقل الفكرة إلى مرحلة ثانية هي مرحلة الخلق المتجسد، ومن هنا كانت الافتتاحية الإنجيلية «في البدء كان اللوغوس، ثم تحول اللوغوس إلى كينونة متحققة». وقد أخذ الفكر المسيحي مفهوم اللوغوس الإغريقي بمعانية الفعالة كالعقل الخلاق (أفلاطون) والمعرفة الإلهية، ليصبح اللوغوس معادلا للعقل الإلهي، ومبدأ الخلق الأول في الكون. ولئن كان اللوغوس لدى الإغريق قوة غير مرئية تدير نظام الكون، فإن رجال الكنيسة نقلوا المفهوم إلى مرحلة «الحلول» والتحقق الدنيوي، أي أصبح كينونة متجسدة لحما ودما، في ذات المسيح عليه السلام.

ومهما تعددت معاني اللوغوس، فإنه يتوافق مع المقولة الكلاسيكية التي تذهب إلى أن «الإنسان حيوان ناطق»، بمعنى أن اللوغوس خاصية الإنسان التي تميزه عن سائر المخلوقات. وبهذا يصبح الإنسان وحده المؤهل لاكتشاف «اللغة»، وهي الخاصية التي كررها فرديناند دي سوسير في طرحه الألسني حين ميز بين ثلاثة مراتب للغة: الملكة الإنسانية لتأسيس الإشارات اللغوية، ثم **اللغة النظام**، **فاللغة الأداء**، وهذا هو ما ذهب إليه أبو نصر الفارابي في تعريفه «المنطق» وما ذهب إليه أيضا أبو سعيد السيرافي في مناهضته «المنطق» وتبجيله «النحو» العربي (أنظر: **النحوية**).

ويذهب جورج بريسكو كيرفيرد في أحدث ما كتب في موضوع اللوغوس إلى أن هذه المفردة من التشعب بحيث لا يمكن حصرها في استخدامات معينة، فهو في تتبعه لمعانيها ترجم المفردة مرة بالمقولة وأخرى بالجدل والحجاج والمحاجة، وتارة بالقول واللفظ وأخرى بالخطاب وغير مرة بما هو متجسد في بنية الأشياء. بل إن كيرفيرد يرى أن ما يواجهنا مع هذه المفردة ليس كلمة ذات معاني متعددة بل بالأحرى كلمة لها سلسلة من الاستخدامات والوظائف المرتبطة بنقطة بداية معينة، ويقترح أن نتعامل معها بوصفها كلمة بؤرية أو مرجعا بؤريا إذ هي تحيل باستمرار إلى مرجع خارجي غير لغوي تعتقد بأنه موجود وجودا حقيقيا في العالم من حولنا. ثم يخلص إلى أن المفردة عموما من شأنها أن تحيل إلى فضاءات ثلاث، كلها تتصل ببعضها من خلال بنية مفهوماتية

متكاملة. هذه الفضاءات الثلاث هي: فضاء اللغة والتشكل اللساني، وبهذا يكون من معانيها اللفظ والقول والخطاب والوصف، والمقولة، والمحاجة (بحكم أن الكلمات هي التي تنقل الحجاج وتعبر عنه)، وهلم جرا. ثم فضاء الفكر والعمليات الذهنية، وهنا يكون من معانيها: التفكير والتعليل العقلي، والاعتبار والشرح وما إلى ذلك. ثم فضاء الكون الحسي من حولنا الذي نستطيع الحديث عنه أو التأمل الفكري فيه. وهنا تأتي معاني المبدأ التأسيسي التركيبي، والمعادلات الرياضية والقوانين الطبيعية وما شابهها، والشرط الأساسي لمثل هذه المعاني في الفضاء الثالث هو أن كل حالة منها تقتضي اعتبارها حاضرة مكشوفة في صيرورة الكون.

ومن المهم أن ندرك أن المفردة حال استخدامها في أحد الفضاءات تبدو وكأنها تحيل فقط إلى معاني ذلك الفضاء، لكن الحقيقة غير ذلك إذ هي تحيل باستمرار إلى الفضاءين الآخرين في الوقت نفسه. وما لم يدرك المرء هذه البنية الإحالية فإنه لا محالة سيبتسر كثيرا من وظيفة المفردة وأهمية بنيتها الفكرية. بل من المحتم على المرء الإلمام بكافة أبعدها الفكرية والدينية والفلسفية. ولهذا فإن تعقيد هذا المصطلح الإغريقي القديم كثيرا ما يخفي قضايا أساسية عن القارئ المعاصر أو غير الملم بتاريخ المفردة. فاللوغوس في المذهب الغنوصي عند هيرقليطس يقوم مقام قوة خارقة غير إنسانية تتولى تنظيم عناصر الكون والفوضى في عالم من التناسق الكامل؛ أما بالنسبة إلى السفسطائيين فاللوغوس يكاد يتطابق مع المعاني الحديثة لاشتقاقاته كالمنطق والمنطقي (Logic) و(Logical)، وهنا يعني الجدل والمحاجة أو محتوى الجدل وفحواه. أما بالنسبة للرواقيين (Stoics) فاللوغوس يعادل ما يمكن أن تسميه الأديان بالذات الإلهية، وهو بهذا المعنى يكاد يكون المعادل الحقيقي لمصدر العقلانية في الكون كله. واللوغوس في مفهومه المألوف لدى عامة البشر اليوم يعني ما أشاعته افتتاحية إنجيل حنا حيث يتطابق تماما مع المسيح عليه السلام في سمته الخلاقة وسمته التطهيرية. ولا شك أن هذا المعنى جاء بتأثير من المفهوم الإغريقي ومن مفهوم الرواقيين.

ومهما يكن من تعقيد معاني اللوغوس فإن سمتي الصوتي والحضور هيمنتا على استخداماته الفلسفية والفكرية، حتى لدى المفكرين الذين ينكرون الإيحاءات الدينية، بل حتى لدى دعاة العلمية الموضوعية. وهكذا وقع سوسير وهوسيرل وهيغل وهايدغر، بل حتى جاك لاكان (خاصة في **مرحلة المرآة**)، تحت تأثير بنية اللوغوس الإغريقية مكررين بنية الدعوى الأفلاطونية والأرسطية. إذ جميعهم ينزعون نحو أولوية

الصوت الملفوظ على الكتابة وبهذا فجميعهم يتمركزون لفظيا. ولذلك فسواء دعوا إلى الاهتمام بالعقل أو بالروح أو بالوعي أو الهوية، فإنما هم يدعون إلى صيغة من صيغ الحضور، أي حضور المدلول، وبهذا فهم يدعون إلى تبني صيغة أكيدة من صيغ اللوغوس والتمركز حوله، أي يدعون إلى التمركز حول مبدأ النصوص الملفوظة أو مبدأ المقدرة العقلية في الإنسان أو مبدأ تأسيس الكون. بل إن المعنى الأبعد للوغوس هو الحق أو القانون، وبهذا يكون هذا المبدأ الذي هو في أصله مبدأ داخلي (سواء في الإنسان أو الكون)، مبدأ هيمنة وسيطرة على أشياء خارجية. من هنا فإن اللوغوس يمنحنا شعورا بالسيادة والرفعة؛ غير أن مثل هذا الشعور مجرد وهم تبرره مخاوفنا من اكتشافنا واقعية المادة. وإذا حاولنا إعادة سمات اللوغوس الأساسية إلى مصادرها، فإننا نستطيع القول إن لوغوس الشيء هو (1): مبدأ الشيء أو طبيعته أو علامته المائزة، أو مكوناته الخاصة به وحده؛ وهو أيضا (2) ما نفهمه من الشيء على أنه الشيء نفسه بما هو هو؛ واللوغوس أيضا (3) الوصف اللفظي الصحيح للشيء أو الحد التعريفي له. وكل هذه الثلاثة تثير قضية الكينونة والإحالة إليها، فاللوغوس تحت الاعتبار الأول يعني ماهية الشيء؛ وتحت الاعتبار الثاني يعني فهمنا الخاص لهذه الماهية؛ وتحت الاعتبار الأخير يصبح اللوغوس ما نقوله لفظا إنه الشيء.

كل هذه الخصائص جعلت اللوغوس قضية فكرية فلسفية؛ لكن اللوغوس انطوى أيضا على بعد بلاغي أدبي؛ فهو في معانيه المختلفة أدى بالمفكرين إلى إدراك الاختلاف القار بين الوجود العيني الواقعي وبين تمثيل هذا الوجود لفظيا، مما يعني أيضا أن التمثيل اللغوي ينطوي على كثير من إعادة الترتيب والتنظيم وليس مجرد استنساخ أمين لما هو موجود. وبهذا يصبح التمثيل مخالفا بدرجة ما لما هو ممثل له. إن إدراك وجود الفاصل بين «الماصدق» وتمثيله لغويا هو ما عُرف في القرن الخامس قبل الميلاد بمسمى الوعي الذاتي البلاغي الذي أصبح سمة الأدب والجدل النظري. ولا شك أن مثل هذا الإدراك جعل أفلاطون يقارن أهمية البلاغة بأهمية الفلسفة وجعل أرسطو يرى المحاكاة تمثيلا لما «يجب أن يكون» وليس تمثيلا لما هو «كائن أو كان أو سيكون»، وبهذا تكون المحاكاة أو الشعر أعلى درجة من التاريخ الذي يعنى بما كان فقط. ويرى أفلاطون قوة القول (اللوغوس) في هيمنته على الروح والتأثير على العقل عاطفيا. وقد طور أفلاطون تمييزا عمليا بين الرأي والمعرفة الحقيقية لكي يستطيع أن يقول إن اللوغوس يعمل بفعالية فقط على الرأي لأن الرأي ليس معرفة ومن السهل تغييره. كما رأى أن اللوغوس يعمل بفعالية أيضا في المحاجة والجدل، إذ يستطيع

اللوغوس تحقيق الإقناع بحسن الترتيب والتنظيم والعرض لا بصحة مقولاته والقدرة على كشف الحقائق. ولأنه يتعامل مع الرأي فقط فإن شهرة اللوغوس البلاغي شاعت بين الجماهير والغوغاء. أما علاقة اللوغوس بظروف الروح فتشبه علاقة العقاقير بالجسد؛ إذ بعضها يشفي وبعضها يقتل. وهذه هي حال اللوغوس مع جماهيره: بعضه يسبب الألم وبعضه يضفي السعادة والفرح؛ بعضه يثير الخوف وبعضه يشحذ الشجاعة والثقة؛ وبعضه يسحر الروح بنوع من الإقناع الشرير. وهكذا فاللوغوس كأسلوب يمكن أن يكون شرا أو يكون خيرا. ومن هذا المنطلق كانت البلاغة في العصر الكلاسيكي أقرب إلى كونها فن العلاقات العامة منها إلى أي شيء آخر.

وينتقد دريدا في كتابه **في** *النحوية* الفكر الغربي من منطلق أنه فكر يتمركز حول الحضور (أو الصوت واللفظ: النطق)، ويجسد حيل اللوغوس الذي سادت بنيته الفكر الغربي منذ فجر التاريخ إلى اليوم. ولعل الكلاميين العرب قد اعتمدوا على خصائص اللوغوس هذه في جدلهم وإشاعتهم علم الكلام. بل إن دريدا في كتابه **في النحوية** يجعل اللوغوس واللغة والعقل والنحو سلسلة متصلة الحلقات حتى يستطيع تقويض بنية الفكر الغربي الذي يعلي من شأن الكلمة المنطوقة ويقلل من قيمة صورتها المكتوبة (أنظر مدخل **النحوية**). ودريدا في اعتماده على مفهوم اللوغوس المسيحي كما طوره آباء الكنيسة لينقض أسس اللوغوس ويبين تهافته قد سار على طريق فهم اليهودية للوغوس، إذ التقليد اليهودي لا يرى فاصلا بين الكلمة والشيء، والقيمة توهب دائما للنص الذي لا يسبق الكلمة المنطوقة وحسب وإنما يسبق التكوين الكوني نفسه. ولهذا تقول سوزان هاندلمان في كتابها **قتلة موسى**: «إن الفكر الحاخامي لا ينتقل من المحسوس إلى المدلول المتعالي المثالي، وإنما من المحسوس إلى النص. وهذا هو مسار دريدا أيضا، وهي حركة من الأنطولوجي إلى النحوي، من الكينونة الوجودية إلى النص». من هنا جاء اهتمام دريدا بالكتابة خاصة أنها لا تعتمد على لوغوس يمنحها وجودا وإنما تقوم على الاختلاف فقط، والاختلاف ليس له وجود مادي بل يفرز كل مادية وجودية. ومن هنا سعى دريدا إلى تقويض واستبعاد «المدلول المتعالي المثالي» ليرسي أهمية الاختلاف.

مراجع ومصادر:

الفارابي. **إحصاء العلوم**. حققه وقدم له وعلق عليه د. عثمان أمين. القاهرة: دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، ط. 2، 1949م.

الفارابي. **كتاب التنبيه على السعادة**. حققه وقدم له د. جعفر آل ياسين. بيروت: دار المناهل، ط. 2، 1987م.

Kerferd, George B. *The Sophistic Movement*. Cambridge and London: Cambridge University Press, 1981.

○ ○ ○

مابعد الحداثية ومابعد الحداثة

(Postmodernity and Postmodernism)

يعتبر مصطلح مابعد الحداثة بفرعيه من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره: فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني آرنولد توينبي وعام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر ويحدد زمانها بعام 1965م. على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكنز تشابمان لمصطلح «الرسم مابعد الحداثي» في عقد 1870م، وظهور مصطلح مابعد الحداثة عند رودولف بانفتز في عام 1917م.

ولعل الأصعب من تحديد أصول المصطلح هو تحديده كمفهوم نقدي أو فكري وكذلك تحديد مساحة (أو مساحات) نشاطه، إذ إن حركة مابعد الحداثة اليوم نشطة فاعلة في كافة الفضاءات الثقافية الغربية: السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والنفسية والمعرفية والأنثروبولوجية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على السواء. فهي كمفهوم تعم أنواع الدراسات الحديثة كافة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية اليومية.

ويختلف دارسو وممارسو هذا التوجه مابعد الحداثي فيما بينهم، لكنهم يجمعون على أن مابعد الحداثة أبرز ما تكون في فن العمارة وتخطيط المدن وحياة المدينة. ولعل أهم أسباب غموضها كمفهوم نقدي وفكري هو اعتمادها على المكتشفات الجديدة كافة علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية. ومما يزيد الغموض هو أن مابعد الحداثة مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى مابعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يشكل مابعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشظي سمتها القارة. على أن التوجه العام يميز بين قسمين كبيرين: مابعد الحداثية (Postmodernity) كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفيا ومعرفيا،

ثم مابعد الحداثة (Postmodernism) كممارسة عملية وكتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين كالأدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة، وهلم جرا. ولهذا يرى دارسوها أن هناك نوعين من الدراسات: أحدهما يعالج الحياة الاقتصادية والاجتماعية على المستوى المعرفي الابستيمولوجي ويرسي أسس التنظير لهذه الفضاءات (وموضوع هذا القسم من الدراسات هو «الثقافة العالية») والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالا للدرس أو حتى تستحق الاهتمام كمجال فكري أكاديمي كالفيديو وقصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافية (وموضوع هذه الدراسات: «الثقافة الدنيا»). ومن أهم الأسماء التي أسهمت في تشكيل مابعد الحداثة في نوعها الأول هناك الأمريكي فريدريك جيمسون والفرنسيان جان فرانسوا ليوتار وجان بودريار. أما ممارسو النوع الثاني فأكثر من أن يمثل لهم باسم أو اسمين. ولئن كان الفصل بين مابعد الحداثتين ممكنا على هذا المستوى، فإن الممارسات الحقيقية التطبيقية تقوم بتقويض أسس هذا التمييز، وهكذا يمتزج النوع الأول بالثاني مما يجعل التقسيم بينهما ضربا من التعسف «الحداثي»، فامتزاجهما سمة فارقة تميز مابعد الحداثة عن غيرها.

ومنظرو مابعد الحداثة يعرفونها على أنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي، فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها، ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه. ولهذا يرى منظرو مابعد الحداثة أن جزءا كبيرا من مفهوم مابعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه هذه البنية من معرفة، إذ إن هناك تداخلا مستمرا بين أشكال المعرفة وبين ما تسعى إلى دراسته، كما أن موضوع المعرفة يؤثر تأثيرا جوهريا في أشكال المعرفة نفسها مثلما يؤثر في منهجيتها وينطلق منها. من هنا تكون أهم سمات مابعد الحداثة هي هذه الانعكاسية الذاتية (self-reflexivity). فهي تفيد من مقولات مابعد البنيوية في أن المنهجية المتبعة في درس مادة ما لا شك تشكل المادة ذاتها، ولذلك هنالك علاقة جوهرية متبادلة بين المنهجية وبين المعرفة: الأشكال المعرفية تملي نتائجها مسبقا وتفضي إلى تغيير متحيز في المادة المدروسة (إن كان هناك أصلا مادة معزولة بذاتها دون الأشكال المعرفية التي تحددها). ولذلك عني أصحاب مابعد الحداثة بهذه العلاقة عناية شديدة.

ولعل أفضل السبل إلى فهم مابعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة

فعل ضد الحداثة ومعطياتها. فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيرا عقلانيا واعيا. ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة: أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية. وهكذا احتفت الحداثة بالصيرورة المستمرة المتشكلة أبدا وغير المستقرة على حال. لكنها أيضا كانت تسعى في المقابل إلى إرساء الثوابت القارة التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته كما تحكم الصيرورة الثقافية فتفسر المتغيرات العابرة وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية. من هنا جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاما مستقرا أبديا. وكان على الحداثة أن تكون مشروعا وضعيا يؤمن (منذ عصر التنوير) بفكرة التطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفصل عنه في آن، فهي ترى أن اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ. ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيرا علميا حاولت الحداثة أن تزيل الأوهام والطلاسم التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة وبالمجتمع وثقافته. ورأت أن مثل هذا التفسير والعلمية التي يتبعها من شأنها تحرير الإنسان وتوجيهه نحو قيم جديدة. ولذلك سادت في مشروع الحداثة مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي على أنها غاية التقدم ونهاية مطاف التطور. ومن هذا المنطلق نادت الحداثة بشعارات خلابة مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي، فكان من أهم نتائج هذا التوجه محاولة الهيمنة والسيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة عموما، كما آمنت إيمانا قاطعا بالقدرة الإنسانية على فهم العالم والحياة والذات والتقدم الأخلاقي وإدراك، وآمنت بإمكانية حلول العدل وتحقق سعادة الإنسان. وهكذا كان من الطبيعي أن تتمحور شعاراتها وثوابتها حول مثاليات مغرية على كافة المستويات: فكرة التطور والتقدم والرفاه الإنساني، والإيمان بمستقبل أفضل، والتحصيل المعرفي والتصنيع والصناعة والتحضر والتقدم التقني وتطور الدولة القطرية الوطنية، وأعلت من شأن المهنة المتخصصة والمنصب والمسؤولية الفردية وشحذت آليات البيروقراطية ودعت للديمقراطية الليبرالية ولنشر روح التسامح والمذهبية الإنسانية والمساواة العرقية والاجتماعية والاقتصادية. كما أشاعت أهمية التجارب المتجردة والإيمان بالمعايير التقويمية والإجراءات غير المتحيزة وتبنت أهمية القواعد المقننة التي لا تخضع للميول والنزعات الشخصية. كل هذه السمات كانت تدين للعقلانية المطلقة.

وعلى الرغم من بريق ومثالية هذه المفاهيم والشعارات، إلا أن الحداثة اصطدمت بالحياة الواقعية: باللحظة العابرة المعاشة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة. إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروبا ومشاحنات طاحنة، واستعمارا وإرهابا وهيمنة وقمعا للآخر، وتفاوتا طبقيا واقتصاديا، وقمعا عسكريا وقنابل ذرية وخطرا نوويا، إضافة إلى الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع. هذا الجانب المظلم من الحداثة هو الثابت الذي يدفعها إلى إطلاق الشعارات المثالية (المتحولة)، وهو الذي شق دعاتها إلى قسمين: فمنهم من يرى أنه جاء نتيجة سوء استخدام العقلانية استخداما واعيا، وهناك من يرى أن الحداثة نفسها تنطوي على جانب تدميري هو نواتها التي لابد أن تؤول إليها كل نظرة غائية، خاصة أن الغاية تبرر الوسيلة (لابد من الحرب التي تنهي كل الحروب: شعار تبرير الحرب العالمية).

جاءت مابعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماما: ليس هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيرا غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري، كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية. بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعال، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله مما يجعل التفسير نفسه محكوما بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول أو تتبدل: فالثابت نفسه شكل من أشكال المتحول بما أن المعرفة تعتمد كليا على مادتها وعلى أشكالها المنهجية. والمادة التي يتعامل معها التفسير والتأويل هي المتحول ولا شيء سواه. ولئن دعت الحداثة إلى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول كمادة للتفسير، فإن مابعد الحداثة قد وصلت الفصل وجعلت من المحال تمييز أو اختلاف الأول عن الثاني. بل إن مابعد الحداثة لا تؤمن بالفواصل والفوارق الثقافية المعرفية لأن أشكال المعرفة هي نفسها تتبع أشكال المادة المدروسة نفسها وتتأثر بها وليست كما تفترض الحداثة: أي أن أشكال المعرفة تتسم بالعلمية والتجرد غير المتحيز. ولهذا ألغت مابعد الحداثة كل الفواصل التي تسم الثنائيات الضدية. فإن احتفت الحداثة بالعمق والمعنى فان مابعد الحداثة نادت بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته، فلا شيء تحت السطح سوى السطح، ولاشيء تحت التجربة سوى التجربة. ولهذا تبنت مابعد الحداثة الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل اليومي وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية. وتؤمن مابعد الحداثة أن هذه الثنائيات التي تدين بها الحداثة هي الوازع والدافع وراء القمع والقسر والإرهاب (هي الجواهر التي حرصت الحداثة على صيانتها والمحافظة عليها). ولذلك حاولت مابعد الحداثة إلغاء

التحيزات الهرمية عن طريق استبعاد مبررات وجودها: فبدلا من القول بالفوارق والفواصل الهرمية (المهم/غير المهم؛ الأصل/الفرع)، سعت مابعد الحداثة وتسعى إلى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصامية ولغة السوق والتجارة. كما حاربت وتحارب العرف والتقليد الثقافي بكل أشكاله، واهتمت بأشكال التعددية اهتماما شديدا كأقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية وأهم مبررات إعادة تعريف الخطاب الثقافي ودراسته.

ولذلك احتفلت مابعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغير المستمر وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب مابعد الحداثة ونظرياتها تأبى التأويل وتحارب المعاني الثابتة. ويلخص الناقد الأمريكي المصري الأصل، إيهاب حسن، ردود مابعد الحداثة على مقولات الحداثة من خلال مقابلته بين مصطلحات الاثنتين. ففي الحداثة سادت المصطلحات التالية: الرومانطيقية والرمزية، والشكل (المترابط المغلق)، والهدف أو الغاية، والتخطيط المحكم، والطبقية الهرمية، والسيطرة (**اللوغوس** أو التمركز المنطقي)، والمادة الفنية أو العمل المنتهي المكتمل، والبعد أو المسافة، والإبداع أو الشمولية، والتآلفية، والحضور، والمركزية والتمركز، والنوع الأدبي وحدوده، والأنموذج العمودي، والمجاز، والانتقاء أو الاختيار، والجذرية أو العمق، والتحليل أو القراءة، وسيادة المدلول، وأهمية المقروء، والسرد أو التاريخية الشاملة المتعالية، والشيفرة الرئيسة، والعرض (القرينة أو الشاهد)، والأصل أو السبب، والميتافيزيقا، والتقريرية، والتسامي. وفي مقابل هذه القائمة من المصطلحات التي اهتمت بها الحداثة يسوق إيهاب حسن أضدادها مابعد الحداثية. إذ يرى أن مابعد الحداثة اهتمت بـ: الدادية، ومناهضة الشكل المنتهي ودعت للشكل المفتوح، واللعب، والصدفة، والفوضى التخريبية، والإنهاك أو الصمت، والصيرورة أو الأدائية الفردية، والمشاركة، ومعاداة الإبداع والدعوة إلى التقويض، واللاتآلفية، والغياب، والتشتيت، والنص أو النصوصية المتداخلة، والبعد الأفقي، والكناية، والإدماج، والسطحية، ومعاداة التأويل أو تبني القراءة الخاطئة، وسيادة الدال، وأهمية المكتوب، ومعاداة السرد والاحتفاء بالتاريخية الهامشية، والشيفرة الشخصية، والرغبة، والاختلاف أو الأثر، والمفارقة،

واللاتقريرية، والحلولية. هذا العداء بين مفاهيم الحداثة ومصطلحاتها وبين مفاهيم مابعد الحداثة ومصطلحاتها يجعل الثانية ردة فعل عنيفة على الأولى. على أننا لابد أن ندرك أن هناك من يقول إن الثانية ما زالت امتدادا طبيعيا للأولى وليس خروجا عليها (خاصة الفيلسوف الألماني هابرماس). لكن حتى هذا النوع الأخير من المدافعين عن مشروع الحداثة تخلى عن التفاؤلية التي تمتعت بها الحداثة أيام سورتها. ولعل معالجة سريعة لمفاهيم مابعد الحداثة ومصطلحاتها تؤكد تبنيها للطروحات البنيوية ومابعدها (خاصة في أشكالها الفرنسية)، كما أن دراساتها التطبيقية تحيل باستمرار إلى جاك دريدا، وجاك لاكان، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وغيرهم ممن أسهموا في تأسيس ثقافة مابعد الحداثة.

واعتمادا على توجهات مابعد الحداثة واستراتيجياتها ومنهجيتها وطروحاتها الفكرية والفلسفية، يمكننا تقسيمها إلى أربعة نماذج واضحة. فهناك المنظور التاريخي الذي يراها حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفضا لبعض جوانبها. وهناك المنظور الفلسفي الذي يراها تقوم على الفراغ الذي أوجده غياب وتقويض الحداثة، ذلك التقويض الذي استخدم المفاهيم مابعد البنيوية، إذ إن هذه المفاهيم ألغت محدودية المعنى وإمكانية تقريره وأكدت على أن «الحقيقة الثابتة» ما هي إلا صناعة لغوية. أما المنظور الأيديولوجي السياسي (منظور التحيز) فهو يرى أهمية مابعد الحداثة من خلال نتائجها، إذ هي قادرة على خلق الإشكاليات ضمن المسلمات حتى يتسنى لها خلخلة الثقة بما لم يكن سابقا يقبل الشك، وبذلك تلعب مابعد الحداثة دورا هاما في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة وفي زعزعة الثقة بالثوابت مما يفضي إلى تعرية صيرورة الحقائق وتحيزاتها. فهي هنا تسعى إلى إبراز صناعية وتصنيع «الحقيقة» الدنيوية وإبطال مقولة «طبيعيتها» المتعالية. فترى مابعد الحداثة أن تحقيق إدراك هذه الصناعية وثقافيتها (على عكس طبيعيتها) هو رسالتها الإنسانية وردها المباشر على الحداثة وعلى شعاراتها البراقة. أما من المنظور الاستراتيجي النصوصي فتسعى مابعد الحداثة إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحد والحدود، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول أبدا. وينجم عن هذه النصوصية لانهائية النص ولامحدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات.

لا ينكر أحد فعالية النظرية النقدية التي تبنتها مابعد الحداثة، كما لا يشك أحد بمشروعية دعوتها التحريرية ومحاربتها للمفاهيم القمعية القسرية، ولا يختلف اثنان على أهمية تغيير الأسس المعرفية وإماطة القناع عن خفايا أبنية القوى ودوافعها المتحيزة.

لكن مابعد الحداثة تصل في النهاية إلى ما وصل إليه **التقويض**، تصل إلى طريق مسدود. فهي وإن حاربت أشكال الهيمنة والظلم تظل عاجزة عن تقديم البديل الواقعي الثقافي (العملي اليومي على مستوى التجربة المعاشة التي تحتفل بها وتعلي من شأنها). فهي تبقى معلقة غير فعالة على مستوى الثقافة العامة والخاصة. فإن هي حاربت التحيز باسم الحياد، فان الحياد المطلق (باعتراف طروحاتها هي نفسها) سينقلب إلى تحيز، وان هي حاربت المركز والمركزية باسم الهامش، فان الهامش نفسه سيصبح مركزا آخر يتسم بنفس صفات المركز والمركزية. ولهذا بقيت الدراسات مابعد الحداثية معلقة بين المركز والهامش غير قادرة على تبني توجه محايد أو متحيز. وبذلك استهلكت مابعد الحداثة قدرتها الاستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المجحفة دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي. ويعجب المرء من المفارقة بين قوتها العدائية ضد التحيزات والنهاية المحايدة التي تنجم عن مثل هذه الحرب الضروس. ولعل مثل هذه النهاية هي التي دعت الكثير إلى توجيه أصابع الاتهام: فهناك من يقول إن هذه السمة ذاتها هي التي تجعل مابعد الحداثة متواطئة مع الأشكال الشمولية القمعية التي تسعى إلى الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي والاقتصادي. لا غرو والحالة هذه أن تدخل مابعد الحداثة مجال العلوم الاجتماعية حديثا جدا، وحتى هذا الدخول لم يتسم بالفعالية نفسها التي عرفتها في الفن والأدب والموسيقى والاستعراضات المسرحية وغيرها من مشارب الحياة اليومية التي لا يترتب عليها اتخاذ قرارات حاسمة تمس حياة الإنسان مباشرة. ولعل المفارقة القارة التي تجعلها عاجزة هي معاداتها للثنائية الضدية، إذ إن التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز، وبدون التضاد لا يمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره. ولذلك فإن دفاع مابعد الحداثة عن الهامش جعلها تتقمص خصائصه، إذ انقلب على أهميتها فأصبحت هامشية لا تغير من الواقع شيئا. وككل هامشي أصبحت مابعد الحداثة تتمنى أن يتحقق الوئام فجأة فتسود العدالة وتختفي الطبقية الهرمية ويختلط المركز بالهامش وتلتغي الفوارق من غير تحيز أو غاية. هذه هي الطوباوية التي تحلم بها كل المثاليات: حداثية كانت أو مابعد حداثية.

مراجع ومصادر:

Best, Steven, and Douglas Kellner. *Postmodern Theory: Critical Interrogations.* London: Macmillan Press, 1991.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to the Theories of the Contemporary.* Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry in the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Kellner, Douglas and Steven Best. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London: Macmillan Press, 1991.

Lyotard, Jean-Fran5ois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Madison, G. B. *The Hermeneutics of Postmodernity: Figures and Themes*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1990.

Norris, Christopher. *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals, and the Gulf War*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1992.

Rosenau, Pauline Marie. *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

○ ○ ○

مرحلة المرآة

(Mirror Stage)

يذهب المعنيون بعلم النفس إلى أن هذا المفهوم أهم مساهمات المنظر النفسي الفرنسي جاك لاكان في التحليل النفسي، حين ساهم في المؤتمر العالمي السادس عشر لعلم النفس المعقود في زيورخ عام 1949م، بورقة عنوانها: «مرحلة المرآة بوصفها مكونة لوظيفة 'الأنا' كما تتكشف في تجربة التحليل النفسي.» ويشير لاكان في مستهل ورقته، أنه هو نفسه، قبل ذلك المؤتمر بثلاثة عشر عاما، أشاع المفهوم حتى استقر ضمن نشاط المجموعة الفرنسية؛ كما يرى أن أهمية مرحلة المرآة تكمن فيما تضيئه من أمر تكوين «الأنا» في ممارسة التحليل النفسي لأنها، وهذا هو المهم، تناهض أية فلسفة تنبع مباشرة من الذات الديكارتية (الكوجيتو). والورقة رغم كثافتها لا تنتقد وحسب ممارسات علم النفس السائد آنذاك، بل تدحض دعاوى الوجودية السارترية في مقاربتها للذات وتبنيها مفهوم «الإيمان المتعصب.»

وكما يشير عنوان مقال لاكان، فإن مرحلة المرآة تعنى بنمو الطفل وتكوين «ذاته». فالطفل الوليد يعيش تجربة انفصامه عن محيطه باستثناء أمه، ومرحلة المرآة تفسر هذا الانفصام الأساسي كما تشرح عبور الطفل إلى ما يسميه لاكان «نظام المتخيل»، وتهيئ البنية الأساسية لهوية الطفل اللغوية والاجتماعية. ففي سن مبكرة جدا بين الشهر السادس والشهر الثامن عشر يبدأ الطفل بتطوير قدرة التعرف على صورته في المرآة، التي تشكل بالنسبة له وحدة جسدية متكاملة ينتحلها لنفسه مما يمنحه حسا بالكمال والوحدة، كما يمنحه وعيا بفكرة الاختلاف والانفصام عن الغير. غير أن الكمال هذا مجرد وهم يتعارض مع معايشة الطفل لتشظي جسده وتشظي تجربة

الجسد نفسه. ويثبت الطفل وعيا بالرابط بين حركاته وسلوكه وبين مثيله المنعكس في المرآة، كما يدرك لاحقا أن الصورة المنعكسة ليست صورة مطابقة تماما له، وإنما هي صورة مثالية جسديا واتحادا يسعى الطفل للتماهي معها، وتكون أرضية لتبيئة عامل «الأنا» قبل أن تتحدد اجتماعيا. ولعل مثل هذا الوضع يكشف أسس النرجسية والهوية وقضية التماهي؛ لكن تشبث الطفل بالصورة يتأسس جوهريا على ما يسميه لاكان **الانحراف المعرفي** (meconnaissance).

وأهم ما تنطوي عليه المرحلة هي بذور الاغتراب الأصل، أي انفتاح هوة سحيقة لا تقبل الوصل بين الطفل وما يتراءى له من صورة الذات، وسيظل هذا الانفصام مصاحبا لكل علاقاته المستقبلية. ومن هذه اللحظة وصاعدا لا يدرك الطفل هويته إلا من خلال منظور وهمي، يهيئ بدوره للاغتراب الذي سيتحقق مع اكتساب اللغة وعبور الطفل إلى النظام الرمزي. فالأنا أو الذات منزرعة في مهاد وهمي نحاول دائما الدفاع عنه ضد هجمات ما يسميه لاكان «الواقع الحقيقي». ويصر لاكان على أن مقاربة «الأنا» أو الذات لا ينبغي أن تنطلق من اعتبارها متمركزة ثابتة في نظام «الإدراك–الوعي» أو منتظمة حسب «المبدأ الحقيقي»، بل مبنية على وظيفة «**الانحراف المعرفي**». وإذا دققنا فيما تنطوي عليه المرحلة من تكوين «الأنا» **والتحديق** البصري، وعلاقة الأنا بالإدراك والتعرف، وسوء التوقع والتماهي مع الصورة المثالية، نرى أن لمرحلة المرآة أبعادا جعلت نظرية لاكان تشتهر بين أتباع **النقد النسوي، والنقد الماركسي، والدراسات الثقافية** ونظرية الفيلم، كما يأخذ مفهوم «**الآخر**» بعدا حاسما لأنه يشكل ويؤسس تكوين «الأنا».

ويرى لاكان أن المرء لا يتشكل كفرد دون علاقة تربطه **بالآخر**، فالطفل حين يرى صورا في المرآة فإنه لا يزال يستبدل صورة **الآخر** هذه بنوع من «الأنا»، لكنه تدريجيا يدرك أن الصورة محض صورة خارجية بالنسبة للذات، ومن هنا يصبح معا فردا مدركا ومادة يدركها، وتتحول الصورة إلى علامة للأنا، وهذه هي مرحلة نظام الرمز (صورة في المرآة رمز أو علامة أو دال يشير إلى الأنا)، وعندها لا نستطيع العودة أبدا إلى مرحلة الوصل التام، أي إلى الأنا الكاملة، حين لم يكن هناك رمز منفصل عن الأنا. ويستخدم لاكان فكرة الأنا–المثالية لوصف ذاكرة الحالة ما قبل التحول إلى فرد مدرك حيث كان الطفل والصورة كلا واحدا، أي لم يكن هناك **آخر**، وهي حالة نسعى إلى تحقيقها باستمرار بردم الهوة التي تفصم الأنا أساسا. كما أن مفهومنا للأنا يعتمد على الصور التي نستخدمها لملء هذا النقص القار.

ومرحلة المرآة لا تركز وحسب على صورة الطفل المثالية في المرآة، وإنما كانت قبل ذلك حدقة عين الأم وهي تعنى بطفلها مما يجعله يرى أنه «مادة الرغبة» الناقصة عند الأم. ولذلك تنطوي مرحلة المرآة على ثلاثة عوامل مترابطة: رؤية الطفل نفسه مادة الرغبة لدى الأم، ومن خلال نظرتها المحدقة يستطيع التماهي مع الإدراك الذي يفترضه موجودا لدى الأم. ولهذا فالطفل يعمل حثيثا للفت نظر الأم بادعائه ما يعتقد أنه الصورة التي ترغبها. غير أن الطفل شأنه في ذلك شأن تعامله مع المرآة يدرك أمرين: يدرك الفاصل بينه وبين الأم، ويدرك نقصها الذي يملي الرغبة والحاجة. وتلعب هذه الفاعلات دورا حاسما في معايشته التموضع بوصفه مادة الرغبة للآخر وخوفه من حالة هيمنة الآخر الذي يسعى لسد حاجته أو رغبته. ولعل في تعريف لاكان للمرحلة ما يجمع معا هذه الخيوط المتناثرة، إذ يقول: «إن مرحلة المرآة مسرحية درامية استنزل وقعها الداخلي عدم كفاية التطلع-- لتصنع للفرد، وهو مسكون بغواية الهوية المكانية، تتابعية من الأوهام تمتد من تشظي الجسد/ الصورة إلى تشكيلها 'كلا' متكاملا. . . ، ثم أخيرا إلى ادعائها درعا من الهوية التغريبية التي ستسم ببنيتها المتصلبة كامل التطور العقلي للفرد».

فمرحلة المرآة تذهب إلى أن «الأنا» في تأسسها تنغمس في المتخيل، لتتوهم أنها كل متكامل؛ ومصدر هذا الوهم ليس سوى تجذر الانحراف المعرفي والتطلع إلى هيمنة كاملة على صورة الجسد. لكن المفارقة تكمن في أن وحدة الجسد ذاتها تأخذ شكلا مقلوبا ومنفصلا عن «الذات»، فالصورة ليست هي «الحقيقة» وإنما مجرد انعكاس، وهنا تبدأ عملية مستمرة من إنتاج «الذات» إذ ينتج الفرد طبقة خارجية كاسية تحيط «بحقيقته»، يقدمها أو تقدمه للعالم. لكن الطبقة الكاسية تمنع أبدا معرفة «الحقيقة» لأن الطبقة الخارجية تظل متغيرة باستمرار، مما يجعل الصورة والتعرف عليها عرضة لانحرافات معرفية مزمنة واغترابات متخيلة. كما أن «الواقع الحقيقي» لا يؤكد نفسه إلا بوصفه زعزعة لحس الأنا بكفايتها الذاتية واكتمالها، وهي زعزعة يصحبها التوتر دائما لأن الواقع الحقيقي يثير انفصاما بين الإدراك والوعي. ويزعم لاكان أن إنتاج الذات في صورة طبقتها الكاسية نابع من عدم وجودها أصلا وجودا حقيقيا. وأن هذا النقص القار، أي عدم وجود المركز الحقيقي، هو الذي يفرض التغير المستمر خاصة أن الفرد يبتدع «ذاته» في كل لحظة.

إن تموضع الذات وتماهيها مع المتخيل المثالي الوهمي أغرت كثير من التوجهات النقدية بسحب نظرية لاكان على نشاطات اجتماعية وإبداعية وثقافية مختلفة. فقد عالج

ألتوسير قضية الأيديولوجيا من منطلق **الانحراف المعرفي** اللاكاني، كما تبنى **النقد النسوي** مرحلة المرآة وما يتبعها من خيوط في معالجة الصور السينمائية وعلاقتها بالتماهي غير الواعي لدى المشاهد لتمرير الأيديولوجيا الاجتماعية. وكذا الحال في **النظرية مابعد الاستعمارية والدراسات الثقافية**، حيث تنطلق من الهوية ومن مفهوم **الآخر**، ولهذا استطاع هومي بهابها التأكيد على أن مرحلة المرآة هي مشهد استعماري أساسي لأن «الوجود أولا يقتضي استدعاء الكينونة في علاقتها بالغيرية، بنظرتها، أو بمركزها.» وتبادل النظرات بين المستعمر والمواطن تفضي إلى انتزاع الموقع الذي تحتله مادة الرغبة، ولذلك فإن العلاقة **بالآخر** ليست فقط علاقة إثبات هوية، وإنما هي أيضا استلاب موقعي مكاني. وقد وجد تطبيق النظرية اللاكانية نجاحا باهرا في الدعايات التجارية المرئية خاصة.

ورغم قوة ما يفرد لاكان لمرحلة المرآة من تقعيد نظري، إلا أن نظريته لم تسلم من تحفظات **النقد النسوي**؛ إذ يرى هذا النقد أن مرحلة المرآة تخص الأوروبي الأبيض وما يصدق عليه قد لا يصدق على غيره من الملونين وأبناء الثقافات المختلفة. كما يرى **النقد النسوي** أن التمركز البصري لدى فرويد ولدى لاكان وإهمالهما الحواس الأخرى، كما تذهب إليزابيث غروس، أعماهما عن رؤية «وجود عضو الأنوثة» بدل تركيزهما على غياب عضو «الذكورة». ولئن حاول علم النفس حرمان الأنثى من قوة النظر **والتحديق**؛ فإن بعض أتباع **النقد النسوي** ذهبن إلى أن اللمس وليس «البصر» هو المكون الأساس لهوية الأنثى؛ ولهذا لعل الأنثى لا تحتاج أصلا إلى مرحلة المرآة. كما أن التشظي الجسدي الذي يرى فيه لاكان تهديدا للوحدة الكاملة قد لا يكون كذلك بالنسبة للأنثى.

مراجع ومصادر:

Althusser, Louis. "Ideology and ideological State Apparatuses." Trans. B. Brewster. In *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New Left Books: London, 1971; pp. 123-173.

Bhabha, Homi. "Interrogating Identity." In *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Clough, Patricia. *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000.

Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.

Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." In *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, 3rd edition. Eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. London and New York: Longman Press, 1994.

○ ○ ○

المعتمد (أو القانون)
(Canon)

هو مجموع النصوص أو الأعمال المعتمدة ضمن تراث محدد وفي حقل من حقول المعرفة، بوصفها تنضبط ضمن معايير أو قيم معينة لتشكل وحدة نصية متجانسة، أو تشكل أعمال مؤلف ما.

والمفهوم المشار إليه أحد المفاهيم التي تنامت وتبلورت في الثقافة الغربية، وهو شائع حالياً في النقد الأدبي والدراسات الثقافية في الغرب، بعد أن انتقل إليهما من أصوله الدينية المسيحية تحت تأثيرات ثقافية وفكرية محددة. كما أن المفهوم ليس غريباً، في مضمونه على الأقل، على الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة العربية، كما سيتضح نستكشف أبرز دلالات هذا المفهوم في الثقافتين الغربية والعربية، وما يعنيه ظهوره للدارسين العرب بشكل خاص.

المعتمد في الثقافة الغربية:

يشير المعتمد أو القانون إلى مجموع الكتابات الدينية المسيحية المقبولة بوصفها نصوصاً «صحيحة» وبالتالي مقدسة. وكان المفهوم أساسياً عند اعتماد نصوص الإنجيل للتفريق بين تلك النصوص وما يعتبر نصوصاً «مشكوكاً في صحتها» (النصوص المعروفة بالأبوكريفا). ثم انتقل المفهوم إلى الدراسات الأدبية والنقدية نتيجة انتقال كثير من مفاهيم الدراسات الدينية إلى الجانب الأدبي بفعل عملية العلمنة في الحضارة الأوروبية التي تعود إلى القرن الثامن عشر، والتي ربطت دراسات الكتاب المقدس بالدراسات الأدبية حين أطلق على الأولى «النقد المقدس أوالأعلى» (Higher Criticism) والنقد الأدبي «النقد الأدنى» (Lower Criticism).

نتيجة لذلك استعمل دارسو الأدب مفهوم «المعتمد» في ضبط وتصنيف الأعمال الأدبية، فناقش المؤرخون والنقاد والدارسون عموماً ما يعرف بـ «معتمد دانتي» و«معتمد شكسبير»، أو «معتمد ميلتون» أو غير هؤلاء من الكتاب، على أساس أن العبارة تشير إلى الأعمال المقبولة لدى المختصين كأعمال موثقة أنتجها أولئك الكتاب.

ومن ناحية أخرى كان المصطلح يوظف أيضاً، وإن بشكل ضمني أحياناً، لوصف الأعمال المميزة أو «الكلاسيكية» ضمن التراث الغربي، والتي يجدر بالطلاب أو القراء الاطلاع عليها، مثلما هو الحال في مفهوم «التقليد العظيم» الذي استعمله الناقد

الإنجليزي ف. ر. ليفيز، وقصد به أعمالاً أدبية كبيرة جديرة بالقراءة والدرس. غير أن أبرز انعكاسات المعتمد هي في المختارات الأدبية العامة، كمختارات أكسفورد ونورتون من الأدبين الإنجليزي والأمريكي التي بنيت على معايير أدبية ونقدية سائدة وأكثر شيوعاً مما قد نجده في المختارات الفردية. غير أنها في نهاية المطاف ممارسة انتقائية قام بها محررو تلك المختارات تكريساً لمعتمد أدبي معين، يضم أناساً وأعمالاً ويستثني ماعدا ذلك.

وفي العقدين الأخيرين من القرن العشرين انتقل المفهوم إلى الدراسات الثقافية والنقدية عموماً بتأثير بعض النظريات الحديثة في مجال الدراسات الثقافية وما تتصل به من نقد **كالنقد النسوي** والعرقي والدراسات مابعد الكولونيالية وما إليهما من نقد وثقافة تتصل بما يعرف بالجماعات الصغيرة أو المهمشة في المجتمعات الغربية. فقد طرحت هذه الجماعات أسئلة حول غياب النتاج الأنثوي عن التراث الأدبي، وغياب غير البيض أو غير الغربيين من الأعراق الأخرى، وما إذا كانت هناك معايير ذكورية وعرقية أو سياسية معينة تحكم انتقاء الأعمال الأدبية ضمن التراث وتهميش ما عداها، على النحو الذي حدث في المعتمد الكنسي بما يتضمنه من انتقائية ومعايير مقدسة أو أيديولوجية.

ومع أن أصواتاً كثيرة في الدراسات النقدية والثقافية الغربية رأت فيما يحدث نوعاً من التحيز العرقي أو الجنسي أو الطبقي، فإن هناك من دعا إلى رؤية أكثر تبصراً، وذلك على أساس أن العملية الانتقائية المشار إليها والتي كرست معتمداً أو معتمدات معينة لم تتم من خلال أفراد أو جماعات، وإنما من خلال مؤسسات وبتأثير ظروف ثقافية واجتماعية لا قدرة للأفراد عليها. فاستثناء المرأة من المعتمد الأدبي الإنجليزي قبل القرن الثامن عشر، مثلاً، لم يكن لأسباب ذكورية، وإنما لأسباب تتعلق بتعليم المرأة وتوفر المناخ الأدبي الذي يساعدها على الكتابة. وحين دخلت المرأة ميدان التأليف في نهاية القرن الثامن عشر في إنجلترا، كما في حالة جين أوستن، كان ذلك من خلال الرواية. فإذا استثنيت من معتمد الشعر أو المسرح، فإن ذلك كان لقلة إنتاجها في تلكما المجالين أو ضعفه.

بالإضافة إلى ذلك فإن هناك من يؤكد أن المعتمد على ما قد يتضمنه من تحيزات وتقييد مكون ثقافي لا غنى عنه، مثلما أنه مفيد للعملية التعليمية. هذا بالإضافة إلى أنه مكون لا يمكن تفاديه بالنسبة لمن يريدون تغييره، لأن عملية التغيير تنطوي غالباً على استبدال معتمد بآخر. وقد برزت في الآونة الأخيرة أصوات نقدية مؤثرة تدافع عن المعتمد الغربي بشكله المعروف إلى حد كبير، ومن تلك صوت الناقد البريطاني فرانك

كيرمود والأمريكي هارولد بلوم (أنظر: **قلق التأثير**)، والاثنان من المعروفين باهتمامهما بالدراسات الدينية من حيث طابعها الأدبي أو من حيث هي متصلة بالثقافة الأدبية عموماً. كرس بلوم للمعتمد كتابين، ظهر أولهما في 1994م بعنوان: **المعتمد الغربي** (*The Western Canon*)، تناول فيه عدداً كبيراً من الأعمال «المعتمدة» في الأدب الغربي، بينما ظهر الثاني بعنوان **شكسبير** (1998م)، وأكد فيه ما يرى أنه الموقع المركزي الذي يحتله ذلك الكاتب في الآداب الغربية جميعاً والذي يتكرس به المعتمد على نطاق واسع.

أما كيرمود فقد سبق بلوم إلى مسألة المعتمد فناقشها ضمن قضايا أخرى في كثير من أعماله مثل: **الكلاسيكي** (1967م)، **وبداية السرية** (*The Genesis of Secrecy*) (1979م)، **أشكال الانتباه** (*Forms of Attention*) (1985م). وهو في بعض آرائه أقل معارضة من بلوم للتوجهات الحديثة (الثقافية خاصة) في نقد المعتمد وقريب من أولئك الذين دعوا إلى إعادة النظر في تشكل المعتمد الغربي بناء على ما يتضمنه ذلك من تحيزات إثنية وجنسية وطبقية. لكنه يقول في بعض دراساته حول هذا الموضوع إن عملية الانتقاء وما تضمنته من مشكلات قامت بها مؤسسات وبتأثير ظروف اجتماعية وثقافية لا قدرة للأفراد عليها. كما أنه من ناحية أخرى يؤكد القيمة الكبيرة للمعتمد في تشكيل القيم النقدية، إذ إن المعتمدات تمنحنا السياق الذي تتشكل من خلاله تلك القيم.

على الرغم من ذلك لا يستطيع أحد أن ينكر أن ثمة تحيزات أيديولوجية معينة لعبت دوراً في تشكيل المعتمد الأدبي والثقافي في ظروف أخرى. ويصدق ذلك بشكل واضح على أدب السود، أو الأدب الأفروأمريكي، في الولايات المتحدة. فقد ظل كثير من ذلك الأدب مهمشاً حتى ظهر نقاد ودارسون أمريكيون سود اهتموا به. ومثل ذلك يصدق على أدب كثير من الأقليات المعاصرة في الولايات المتحدة وغيرها. بيد أن السعي لتحقيق التوازن أدى إلى خلق معتمدات بديلة تحتفي بأدب الأقليات، مما يهدد بعزل السياقات عن بعضها في جزر منفصلة، كما في حالة المختارات التي صدرت في سلسلة «نورتون» الأمريكية للأدب الأفروأمريكي عام 1997م. فقد ظهرت هذه المختارات وهي تتعمد تكريس معتمد خاص بالسود الأمريكيين خارج السياق العام للأدب الأمريكي الذي سيبدو أكثر انتماءً للبيض مما كان.

من ناحية أخرى يمكن أن نلاحظ أن المركزية الغربية أدت إلى طرح مختارات

تكرس معتمداً أدبياً تحت مسمى العالمية لكنه لا يكاد يتسع لغير السياق الغربي، كما في مختارات روائع الأدب العالمي التي تؤكد في مقدمتها أنها في الواقع ليست أكثر من مختارات من أعمال أدبية غربية، معها أعمال قليلة جداً من آداب أخرى لا تكاد تمثل شيئاً. فهنا نلاحظ معتمداً تهيمن عليه قيم غير القيم الذكورية والعرقية وما إليها مما يطرح عادة كقوى تؤثر في المعتمدات. القيم المؤثرة هنا عبر-ثقافية، أو جيوبوليتيكية ثقافية تعمل على مستوى العلاقة بين الثقافات المختلفة وليس في إطار الثقافة الواحدة.

المعتمد في الثقافة العربية:

لن يصعب على القارئ العربي أن يتذكر نماذج وأوضاعاً تشبه ما أشير إليه في الثقافة الغربية. فقد احتفت الثقافة العربية الإسلامية، من نقد أدبي ودراسات إسلامية وغيرها، بالمعتمد، وكرست نصوصاً أساسية معروفة. هذا على الرغم من اختلاف ظروف الثقافة العربية الإسلامية سواء من حيث التكوين أو من حيث المؤثرات التاريخية (أنظر: **الأدب الإسلامي ونقده**).

في الدراسات الأدبية قد يخطر ببال القارئ العربي تلك الكتب التي «اعتمدت» بوصفها «أمهات التراث» والتي لم تحفظ التراث فحسب وإنما أسهمت في تشكيل الذائقة والمعرفة الأدبيتين بمقتضى اختيارات مؤلفيها والمناخ الثقافي الذي ينتمون إليه. كما أن هناك ما يعرف بـ «عمود الشعر» ذلك الذي أعلن واضعه، وهو المرزوقي في «شرح الحماسة» أنه قد صاغه «ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث . . . ويعلم فرق ما بين المصنوع والمطبوع». وقد جاء ناقد آخر هو الآمدي ليوظف مفهوم عمود الشعر هذا لينتصر لمعتمد معين. فكما يذكرنا إحسان عباس، «كان [الآمدي] يؤثر طريقة البحتري ويميل إليها، ومن أجل ذلك جعلها (عمود الشعر) ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون مواربة.» ومن هنا يبدو جليا أن معتمداً شعريا يحكمه عمود الشعر وتحكمه من وراء العمود تحيزات ناقد أدبي معين قد أثر في أجيال من الشعراء والنقاد، بل في صياغة ثقافة شعرية ونقدية بأكملها.

وإذا مضينا قليلاً فسنكتشف أن المختارات الشعرية، من النوع الذي شرحه المرزوقي، والتي احتفت بها الثقافة العربية قبل الأوروبية بقرون، إنما قامت لتؤسس المعتمد الشعري من خلال الانتقاء، وفي حماستي أبي تمام والبحتري مثال واضح، كما في المختارات الشهيرة الأخرى، كالمفضليات والأغاني وغيرهما من الموسوعات الأدبية العربية الكبرى. وقد توجه إلى تلك الأعمال تهم تتجاوز التحيز لشاعر دون

آخر، أو لتيار دون غيره، على النحو الذي يذكّر بما وجه للمختارات التي توازيها في الثقافة الغربية، من حيث تهميش أعمال المرأة والأقليات الاجتماعية والمذهبية وما إلى ذلك. وقد ينسحب النقد على بعض المختارات الأدبية العربية الحديثة، كتلك التي كرسها دارسو عصر النهضة الحديثة، من أمثال حسين المرصفي في **الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية** بوصفها مختارات تستعيد التراث من منظور معين، وما جمعه أنيس المقدسي تحت عنوان **أمراء الشعر** في العصرين العباسي والأموي. ومع أن كثيراً من الأسباب الموضوعية التي ذكرها النقاد الغربيون في تفسير ما يبدو تهميشاً في تشكيل المعتمد في الثقافة الغربية يمكن ذكرها مرة أخرى، فإنه لا بد من التسليم بأن التحيز بأنواعه من ذكوري وعرقي ومذهبي لعب دوراً في اعتماد النصوص وتشكيل ما نعرفه غالباً باسم التراث. فكثير مما أنتجته المرأة ظل بعيداً عن الجمع والدراسة، وما أنتجه المخالفون في المذهب السياسي أو الديني لما يقبله الجامع أو الدارس استبعد وأهمل، كما حدث لشعر القرامطة مثلاً، أو شعر الشيعة عند أهل السنة والعكس، مما يولد معتمداً أدبياً سنياً ومعتمداً أدبياً شيعياً وهكذا.

ومن هنا يبدو مفهوم «المعتمد» مفيداً كأداة للنقد الثقافي الذاتي، أداة تكتشف الثقافة من خلالها تحيزاتها، وحاجتها بالتالي لتجاوز تلك التحيزات. كما أن المفهوم قادر في الوقت نفسه على كشف تحيزات الثقافات الأخرى من خلال اختياراتها الأدبية، وعلى نحو يعزز من إمكانيات النقد كوسيلة معرفية تصحيحية كاشفة.

مراجع ومصادر:

عباس، إحسان. **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**. بيروت: دار الثقافة، 1971.

الموسوي، محسن جاسم. «النظرية والسنة الغربية.» **النقد الأدبي في منعطف القرن (1): النظرية الأدبية وتحولاتها**. إشراف: عز الدين إسماعيل. أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة: أكتوبر، 1997.

Altieri, Charles, "An Idea and Ideal of a Literary Canon." *Critical Inquiry* 10, 1983.

Bloom, Harold. *The Western Canon: the Books and Schools of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1994.

Kermode, Frank. *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. Cambridge, Massachusettes: Harvard University Press, 1975.

Kermode, Frank. *Forms of Attention* (The Wellek Library Lectures at the University of California at Irvine). Chicago: University of Chicago Press, 1985.

○ ○ ○

المغالطة التأثيرية والمغالطة القصدية

(Affective and Intentional Fallacies)

هاتان المغالطتان هما سبب شهرة الأمريكيين وليام كيرتز ومزات ومونرو بيردزلي اللذين كتبا (1946م) هذين المقالين للدفاع عن موضوعية ومادية وجود النص الأدبي (الشعري خاصة) وللدفاع عن النزعة النقدية «الموضوعية» في التعامل مع النص والحكم عليه، ولا يخفى أن هذه النزعة الموضوعية هي التي تبناها النقاد الجدد وشرعوا لها (أنظر: **النقد الجديد**).

يعرف الكاتبان المغالطة القصدية على أنها «الخلط بين القصيدة وبين أصولها» أو جذورها الجينية، وتعرف عند الفلاسفة «بالمغالطة الجينية». أما في الأدب فهي «تبدأ مع محاولة استخلاص معايير النقد من الأسباب النفسية للقصيدة وتنتهي إلى ترجمة سيرة (المؤلف)» وإلى الأمور «النفسية». فهي مغالطة تقود من «النص العيني» إلى الأطر والمرجعيات الخارجية مثل قصد المؤلف وأغراضه وغاياته وهل نجح أم فشل، وهلم جرا. لم يكن مثل هذا النقد للقصدية وليد الصدفة أو نزعة التشفي، بل إن هناك تقليدا نقديا حاول النقد الجديد مواجهته ومجابهته حتى لا تختفي «القصيدة» أثناء العملية النقدية «الموضوعية». فقد سادت هذه المغالطة في ممارسات النقد الرومانطيقي الذي غالبا ما يعتبر القصيدة تعبيرا عن «ذات» المؤلف وبهذا تكون القصيدة سبيلا يفضي إلى المؤلف ذاته ودليلا يعتمد عليه الناقد في إثبات نجاح أو فشل القصيدة. من هنا يرى الكاتبان بروز أهمية التراجم والسير الذاتية وازدهار صناعتها حتى كادت في كثير من الأحيان أن تكون غاية بحد ذاتها. هذا على الرغم من أنها قبل العصر الرومانطيقي كانت مادة هامشية الأهمية بالنسبة للنقد الأدبي.

ولا يقصر الكاتبان سيادة هذه المغالطة فقط عند الرومانطيقيين، بل هم يرونها تقليدا يمتد إلى البلاغيين كافة من لونجاينس إلى جوته الذي قيم النقد البناء على «ماذا قصد المؤلف إلى إنجازه؟ وهل كانت خطته معقولة ومقبولة؟ وإلى أي مدى نجح في تحقيقها؟» وغيرهم كثير! لذلك يرى الكاتبان أهمية الفصل بين مثل هذه الأسئلة وبين اهتمامات النقد الموضوعي. فهم يرفضون مقاربة القصيدة على أنها تعبير شخصي، وركزوا الاهتمام على القصيدة ذاتها كمادة مستقلة لها وجودها «العام» العرفي الثقافي والاجتماعي (المؤسساتي). فلم تعد القصيدة تخضع لقصد مؤلفها، ولا دراستها تعتمد على مثل هذا القصد (حتى لو استطاع الناقد تحديده من خلال معرفته بالمؤلف أو

استنبطه من حياة المؤلف وآرائه، بل حتى لو صرح المؤلف نفسه بذلك). فكل ما يعني الناقد هو ما حققه ذلك المؤلف، أي القصيدة ذاتها، فإن كان قصده فيها فهاهي تبوح به وتفرضه من خلال فنياتها (اللغة المجازية، والتوتر، والدرامية، والموقف العام الذي يحكم نجاحها كقصيدة لا تقبل الاختزال في هرطقة التفسير [أنظر **النقد الجديد**]). يرتكز هذا النقد إذن على فرضية أن المعنى والقيمة الفنية تكمن في النص ذاته لا فيما هو خارجه، لأن ما يخرج عن بناء القصيدة الداخلي سيقود في هذه الحالة إلى ترجمة سيرة المؤلف وإلى علم النفس وفرضيات العملية الإبداعية.

هناك طبعا خط وسط بين الرفض المطلق وبين القبول المطلق. فكثير من النقاد يقول باعتماد «قصد» المؤلف خاصة في حالات يتواءم قصده مع ما يثبته النص، أما إذا اختلفا فعلى الناقد إما أن يترك قصد المؤلف أو أن يفسره. لكن تبقى الأولوية للنص. (طبعا كان مركز الإشكالية هو هنري جيمس إذ اعتاد أن يقدم لرواياته بمقدمات طويلة يشرح فيها آراءه النقدية وتوجهاته وميوله ونظرته للأدب ودراسته، كما كان يشيع أفكاره في مذكراته اليومية وفي مقالات ينشرها). لقد كانت إشكالية المؤلف وهذه «المغالطة» محور جدل عنيف، انجر إليها كثير من النقاد ومن المشتغلين بالفلسفة مثل إيرك دونالد هيرش الذي ميز بين «النص» و«الأهمية» أو «الدلالة»، وقال بإن من الممكن تحديد «قصد» المؤلف لكن لا يمكن التحكم في «الأهمية أو الدلالة» لأنها محكومة بالزمان والمكان وأفق القارئ أو المؤلف نفسه الذي كثيرا ما يغير موقفه من أهمية النص أو دلالته ، (أنظر: **الهيرمنيوطيقا والتأويل**).

أما المغالطة التأثيرية (العاطفية خاصة)، فقد عرفها الكاتبان على أنها «الخلط بين القصيدة وبين نتائجها (بين ما هي بذاتها وبين ما تفعل)، وهذه حالة خاصة من الشكوكية المعرفية، على الرغم من أنها عادة تمضي كما لو أن لها دعاوى أقوى بكثير من أشكال الشكوكية كافة. وهي تبدأ مع محاولة استخلاص معايير النقد من التأثيرات أو النتائج النفسية للقصيدة، وتنتهي إلى الانطباعية والنسبية». ولم تتولد هذه «المغالطة» نتيجة نزوة أو من غير سبب. ولعلنا نتذكر أن هناك توجها نقديا كاملا يرى أن القصيدة تتحدد من خلال استجابة أو ردود فعل القارئ، بل لعل القصيدة نفسها تتشكل أصلا من هذه الاستجابة. والمغالطة التأثيرية تنبع من أطروحات ريتشاردز ونقده النفسي التطبيقي (أنظر: **النقد الجديد**)، وقد توجه الكاتبان بهذه «المغالطة» إليه شخصيا. لكنها مع ذلك لا تتوقف عنده، بل تمتد إلى كل نظرية تأخذ القارئ واستجابته كمعيار من معايير النقد الأدبي. فهي لذلك تشمل نظرية المحاكاة وكل نقد يرى في الأدب أهمية

علاجية أو يقول بالإمتاع والتعليم. وهذا لا محالة يمتد من أفلاطون وأرسطو مرورا بكل النظريات النقدية بما فيها نظرية **النقد الجديد**. لا غرو إذن أن يخفف بيردزلي من حدة موقفه وأن يعترف بتأثيرية الأدب. لكنه ذهب إلى عدم وجوب أن تكون تأثيرات الأدب هي مقياس الناقد ومعاييره، بل يجب عليه (حسب ما تقتضيه ضرورة النقد الموضوعي) أن يتعامل مع النص مركزا على شكله وسماته وآلياته التي من شأنها جميعا أن تفرز مثل هذه التأثيرات والكيفية التي بها تتحقق. ولعل انتشار وازدهار نقد التلقي والاستجابة اليوم هو ردة فعل عنيفة على هذه النظرة «الموضوعية» (أنظر: **نظرية الاستقبال أو استجابة القارئ**).

مراجع ومصادر:

Wimsatt, W. K. and Monroe C. Beardsley. "The Intentional Fallacy & The Affective Fallacy." In *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

○ ○ ○

موت المؤلف

(Death of Author)

مع التركيز على اللغة وكيفية عملها ودلالاتها ومع تطور النهج البنيوي ودعوته إلى محاربة المذهب «الإنساني»، ومع شيوع الطرح مابعد البنيوي لم يعد المؤلف يتمتع بالميزات نفسها التي تمتع بها في عصر هيمنة النص الكلاسيكي، فلا هو مبدع ولا هو عبقري، وإنما هو مستخدم للغة لم يبتدعها، بل ورثها مثلما ورثها غيره، وما حيل الأعراف الأدبية (أنظر **النص** أو **الكتابة**) إلا دليل على كيفية وجود المعنى وتولده نتيجة أمور خارجة عن المؤلف وعن صوته. فالتوجهات النقدية الجديدة، خاصة **البنيوية** وما بعدها، ألغت كون المؤلف منشئا للنص أو مصدرا له، كما لم يعد هو الصوت المتفرد الذي يعطي النص مميزاته. فهذه التوجهات جردت المؤلف من كل ما كان يتمتع به في السابق من امتيازات كاحتكاره معناه الخاص، وتحكمه في قصده الذاتي، وعبقريته التي تفضي به دون سواه إلى حقائق قارة أو أمور لم يتنبه لها غيره.

فالمعنى أصبح يعتمد على القارئ الذي يستمد معرفته من الدربة واكتساب **القدرة/ الكفاءة**، وما المؤلف إلا ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة. فلابد له أن يتنازل للكتابة أو **النص** عن العرش الذي تربع عليه لمدة قرين من الزمن،

خاصة أن اللغة (المادة ذاتها) هي التي تنطق وتتكلم وليس المؤلف أو صوته. ثم إن المعجم الذي يعتمد عليه المؤلف ليس موروثا مشاعا وحسب، وإنما هو أيضا مخزون هائل من الاقتطافات والإشارات التي تنبع من الثقافة وتؤسس بدورها هذه الثقافة. فالنص الذي هذا مصدره هو نص متعدد الأصوات بما أنه بني من كتابات مختلفة توجد بينها علاقة ما، وليس وحدة عضوية مصدرها المؤلف أو صوته. فالنص مجرد معجم غير متجانس، تصطف كلماته في تتابعية من العلامات أو الإشارات حسب أعراف مقننة لا يمكن لمؤلف أن يتجاوزها، وتنبع من مخزن نصوص متداخلة. هذه الصفات تقتل المؤلف، وتحول التاريخ والتراث التقليدي إلى نصوصية متداخلة.

وقد أسهم الطرح النقدي المعاصر (سواء كان نقد **النماذج العليا** أو الشكلانية أو **النقد الجديد**) مساهمة فعالة في «موت المؤلف». فنقد النماذج العليا لا يعنى بشخص المؤلف وإنما بالرمز، أما الشكلانية فسعت إلى استبعاد الجانب الشخصي كليا مما أفضى بالتالي إلى استبعاد «المؤلف.» وكذلك هي الحال مع **النقد الجديد** الذي لم يهب أهمية خاصة للمؤلف وإنما ركز اهتمامه على القصيدة (النص)، وحارب احتكار المؤلف لقصده ومعناه. غير أن مثل هذه التوجهات لم تقل بموت المؤلف وإنما باستبعاده فقط. ولعل محاربة المد الرومانطيقي كان السبب وراء هذه التوجهات النقدية، إذ وهب الرومانطيقيون المؤلف (الشاعر) أهمية عليا نشأ عنها الاهتمام بحياته ومنجزاته حتى أصبحت السيرة الشخصية جزءا من الإنتاج الأدبي ومن نقده. لذلك أصر إليوت على مقولة «ليس للشاعر شخصية»، ولعلها مقولة تجد ترجمتها الفعلية عند بارت حين يقول «إن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف؛ أنْ تكتب هو أنْ تصل إلى تلك النقطة حيث اللغة هي التي تفعل وتؤدي وليس أنا [ضمير المتكلم]». ولا تتحقق مثل هذه المقولة إلا «من خلال متطلب مسبق هو اللاشخصية».

ومع نقاد مابعد البنيوية لم تعد القضية قضية التضحية بـ«الذات» الشاعرة (كما أراد لها إليوت) أو حياد الشاعر في علاقته بالرمز (كما ذهب يونغ ودعاة الشكلانية). بل أصبح استبعاد المؤلف حتمية أكيدة تقتضيها «آلية» اللغة ومسار دوالها. فالمسألة أصبحت تتمحور حول أسئلة شرع بطرحها كل من نيتشه ومالارميه: «من هو المتكلم؟» هل هو الشخص (الذات) أم اللغة؟ ومع مابعد البنيويين لم يعد للشخص أو الذات مجال إذ اللغة اجتاحت الكون بأسره. فلئن قال لاكان (كما قال بارت) إن الذي «يتكلم» هو اللغة، فإن فوكو يصرح قائلا: «يعتقد الرجال أن لغتهم هي خادمتهم، ولا يدركون أنهم يخضعون هم أنفسهم لأسرها.» من هنا جاء عنوان مقال فوكو حول

المؤلف بصيغة السؤال غير المألوف «ما هو المؤلف» وليس «من هو المؤلف»؟ وحالما احتلت اللغة موقع المؤلف استطاع بارت أن يقول «ليس المؤلف، لغويا، أكثر من لحظة الكتابة، تماما مثلما أن [ضمير المتكلم: أنا أو نحن أو التاء] ليس شيئا آخر غير لحظة قول 'أنا': اللغة تعرف 'فاعلا' لا 'شخصا'، وهذا الفاعل [مجرد] فراغ خارج لحظة اللفظ الذي يحدده.» لذلك يقرر بارت أن المؤلف مجرد «تسام هرم لدى النقد القديم.»

ولا شك أن «موت المؤلف» تزامن مع «موت الإنسان» وموت الذات، إذ إن هذا الموت جاء نتيجة النهج البنيوي «العلمي». ولعل ليفي-ستراوس قد قنن هذا الموت حين قال: «إن هدف العلوم الإنسانية ليس بناء الإنسان وإنما تذويبه.» أما سمة الإنسان التقليدية (أي: العقل) فهي لدى ليفي-ستراوس لا تختلف عن الذات أو المؤلف حينما تأخذ اللغة زمام الأمور. فليفي-ستراوس مثلا يرى أن «الأساطير» هي التي تختلق نفسها في البشر وليس العقل البشري هو الذي يختلقها: «نحن لا ندعي . . . كيف [تختلق] البشرية أساطيرها، بل بالأحرى كيف تختلق الأساطير نفسها في البشر دون علمهم [بها].» ولما أخذت البنية أهمية خاصة في الأدب، فإن ذاتية البنية تنتفي نهائيا لأن البنية بنية عامة غير شخصية. لهذا لم يكن صعبا على فوكو أن يتبع ليفي-ستراوس ليتجاوزه قائلا: «لم يوجد الإنسان [الرجل] قبل نهاية القرن الثامن عشر . . . بل إن الإنسان مخلوق حديث جدا نسجته سلطة المعرفة بيديها الخاصة أقل من مائتي سنة مضت.» وربط مولد الإنسان بالزمن الحديث يعني إحالته إلى عصر التنوير وإلى مبيانه المعرفي، ولا شك أن هذا المولد تزامن مع ظهور المؤلف الأدبي. لذلك لم يكن عسيرا على بارت أن يترجم رأي فوكو فيقول: «إن المؤلف شخصية حديثة، نتاج مجتمعنا خاصة [عندما] اكتشف [أهمية] امتياز الفرد، أو كما يقولونها بتبجيل أكثر: امتياز الشخص الإنساني.»

ليس مستغربا أن يرتبط موت المؤلف بموت الإنسان، إذ إن ما ينسحب على الواحد ينسحب على الآخر. فلم يكتف فوكو بمقولة «إن الإنسان اختراع حديث»، بل يرى أنه جاء نتيجة «شكل معرفي» معين، ولسوف يتلاشى الإنسان حال تغير الشكل المعرفي هذا. لذلك يجد فوكو العزاء والطمأنينة (في مقدمة كتابه **نظام الأشياء**) قائلا: «إنه لمن العزاء على أية حال ولمن دواعي الارتياح العميق اعتبار الإنسان اختراعا حديثا، صورة لم يتجاوز عمرها القرنين بعد، إنها تجعيد في معرفتنا، وإن [الإنسان] سيختفي مرة أخرى حالما تكتشف تلك المعرفة شكلا جديدا.»

موت المؤلف: محاذير

أحيانا كثيرة يقول المرء بشيء ليناقضه في التو، ويظهر هذا التناقض جليا في خطاب موت المؤلف. ولعل الإشكالية تتجلى في اسم المؤلف (الاسم العلم)، وقد ناقشها فوكو ودريدا كثيرا. فبينما يرى فوكو أن اسم العلم يختلف عن اسم المؤلف، إذ المؤلف وظيفة تقع بين التعريف (الحد) وبين الوصف، يرى دريدا أن الاسم العلم لا يختلف عن الاسم العام وبذلك يجب مقاربته مقاربة لا تختلف عن مقاربة أية مفردة في النص. بل إن دريدا يجعل الاسم العلم يذوب في النص تماما، لكنه على عكس بارت وفوكو لم يقل «بموت المؤلف.» فلكل من هؤلاء مشروعه الخاص الذي يقتضي مقاربة المؤلف مقاربة تتسق مع مشروعه الفكري.

يختلف فوكو، لذلك، عن بارت وعن دريدا في معالجته قضية المؤلف (وإن أصروا جميعا على عزله عن صلاحياته الكلاسيكية). فيرى فوكو أن المؤلف فضاء ثقافي ملأه هذا المفهوم لمدة معينة ولأسباب قابلة للتحديد، ترتبط في النهاية بمفهوم القوة والسلطة. كما أنه يحذر من أن موت المؤلف سيترك فراغا لابد أن يملأه مفهوم آخر ليتأكد من حتمية موت المؤلف إلى الأبد. فهو لا يكتفي بمجرد إعلان موت المؤلف وتكرار مثل هذا الإعلان، بل لا بد من تتبع الفجوات والصدوع التي نجمت عن انسحاب المؤلف من الخطاب الثقافي عامة، ثم نرى من ملأها وحل مكانه. ومن غير هذا يرى فوكو أننا نخادع أنفسنا ونكتفي بالإعلان فقط بينما المؤلف يتمتع بصلاحيات وامتيازات الأمر والنهي. أما بارت فوقع فيما حذر منه فوكو، خاصة أن بارت قد قلص المؤلف إلى «ضمير لغوي ورقي.»

ولا شك أن مثل هذه التوجهات أملتها مشاريعهما الفكرية والمنهجية المختلفة. فبينما يسعى فوكو إلى إيجاد المؤلف ووظيفته ضمن الحفريات المعرفية الممتدة عبر مساحات الثقافة الكبرى، فإنه بالتالي سيبحث عن أشلاء المؤلف من حيث امتداده كوظيفة متناثرة عبر المساحة العامة التي سيخليها حال موته. أما بارت وهو ينطلق من توجه بنيوي في مرحلة تبنيه مقولة موت المؤلف، فيرى من الضروري صرف المؤلف إلى مجرد ضمير لغوي كغيره من الضمائر. ولأن بارت جمع المؤلف في هذا الضمير «الورقي» فإنه سيقع فيما حذر منه فوكو، وبهذا سيمنح قيمة قديمة لمفهوم جديد يتسم بنفس سمات المؤلف التقليدية. وقد فعل ذلك حين أكد أهمية القارئ كوريث للمؤلف، مستبدلا سلطة بأخرى، إذ إن قارئ بارت هو مؤلف جديد حل محل المنزلة التي احتلها المؤلف سابقا، ويمتلك كافة الامتيازات التقليدية. لذلك لا نرى اختلافا

يذكر بين المؤلف التقليدي وبين قارئ بارت حين يصر قائلا: «إن القارئ هو الفضاء الذي حفرت عليه جميع الاقتباسات التي تؤسس الكتابة، من غير أن يضيع منها شيء: إن وحدة النص لا تقع في منبعه وإنما في مصبه. غير أن هذا المصب لا يمكن أن يكون شخصا: إن القارئ لا تاريخ له ولا سيرة ذاتية، ولا نفسانية؛ إنه ببساطة ذلك المرء الذي يجمع معا في حقل وحيد كافة الآثار التي يتألف منها النص المكتوب.»

هذا المرء الذي لا يفوته شيء، وهذه الامتيازات الهائلة هي نفسها التي كان قد امتلكها المؤلف، وبهذا فالقارئ مؤلف يتحكم ويحكم، وهو الحقل الوحيد الذي يحيط بالنص. لم يتنبه بارت إلى أن مثل هذا الوصف يتناقض مع قضايا النص والتشتيت والانتشار والأثر. ولعل بارت قد استغل تجميع أشلاء المؤلف التي وضعها عالم آثار المعرفة (فوكو) في المتحف حتى يضمن عدم عودته إلى الحياة، استغلها ليحل مكانه خارج المتحف قارئا مؤلفا جديدا يرث القديم ويرث كافة سلطاته. لا غرو أن يقول بارت «إن مولد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف» ولا غرو أيضا أن يرث القارئ امتيازات وحقوق وممتلكات المؤلف، خاصة أن المؤلف كان تقليديا يوصف بأنه أبو النص ومنتجه، وهكذا فقارئ بارت ليس سوى أحد أبناء المؤلف الذين من حقهم اقتسام تركة الأب.

لعل مثل هذه النتيجة هي التي جعلت دريدا يقول «إنني أحاول أن أضع نفسي على حافة الخطاب الفلسفي. أقول حافة وليس موت، فأنا لا أومن أبدا بمثل ما يدعى اليوم بكل بساطة بموت الفلسفة (ولا كذلك ببساطة موت أي شيء -- موت الكتاب، موت الإنسان، موت الآلهة، خاصة، وكما نعرف جميعا، أن ما هو ميت، يجتذب قوة مخصوصة).» هذه القوة المخصوصة هي ما أفرزها موت المؤلف عند بارت. فبدلا من موت المؤلف يقول دريدا بأهمية الكتابة التي تقضي على صلاحيات المؤلف التقليدية، وتجعله مجرد علامة من علامات الميتافيزيقا الكلاسيكية. فهو يرى المؤلف يكتب بلغة لا يستطيع التحكم بها كما لا يستطيع الخلاص منها. لهذا فهو بدلا من القول بأهمية القارئ يقول بأهمية القراءة، وبدلا من القول بأهمية المؤلف يقول بأهمية النص والكتابة، أما الفضاء الثقافي الذي يسبره فوكو بحثا عن أشلاء المؤلف، فإن دريدا يضعه ضمن النص، خاصة أن «لا خارج للنص.»

بهذه الخصائص يكون دريدا قد «عوم» المؤلف وجعله علامة مرتحلة أبدا لا يستطيع فوكو ولا بارت تتبعها أو القضاء عليها. لكنه شأنه في ذلك شأنهم قد قضى على امتيازات المؤلف التقليدية، وأقصاه عن مكانته الكلاسيكية.

مراجع ومصادر:

بارت، رولان. **موت المؤلف: نقد وحقيقة**. ترجمة منذر عياشي. الرياض: دار الأرض، 1413هـ.

الرويلي، ميجان. **قضايا نقدية مابعد بنيوية: سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف**. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، 1996م.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977

Burke, Se?n. *The Death & Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.

○ ○ ○

النحوية

(Grammatology)

أحد مفاهيم **التقويض**، أشاعه جاك دريدا حين قوض الفكر الغربي المتمركز حول **اللوغوس**، خاصة في معالجته التمييز القيمي بين الكلام المنطوق والكتابة في كتابه المشهور (**في النحوية**). والنحوية في رسمها الغربي تجمع معاني مفردة «الغراما» إلى معاني مفردة «اللوغوس»، وهي ومفردة رصدها المعجم الفرنسي على أنها «أطروحة حول الحروف الألف بائية، وتقسيم المقاطع الصوتية [syllabation]، والقراءة، والكتابة» (**نحوية**: 323). كما يحيل دريدا إلى كتاب إغنيس جيلب الصادر في شيكاغو ولندن عام 1952م تحت عنوان (*A Study of Writing: The Foundations of Grammatology*)، ليصفه بأنه يتبع الخط الكلاسيكي في معالجته الكتابة في علاقتها بالصوت. أما بالنسبة إلى دريدا فالجراماتولوجيا «عنوان سؤال حول ضرورة علم كتابة ما، وحول الظروف التي تجعله ممكنا، لكنه أيضا سؤال معني بحدود ومحدودية هذا العلم»، ويختتم قائلا: «إن من الضروري في مثل فضاء [الكتابة]، وبوحي مثل هذا السؤال، أن تكون الكتابة لا شيء تماما» (**مواقع**، 14). وفي رد دريدا على سوسير وبارت فيما يتعلق بعلم **السيمياء**، يرى دريدا أن «الغراماتولوجيا»، وليست **السيمياء**، هي التي ستحل محل الألسنية **والسيمياء** لأن الغراماتولوجيا «علم لم يتحقق بعد، ولن يستطيع أحد أن يقول ما هو، لكن له حقا في الوجود . . . والألسنية ستكون مجرد جزء من ذلك العلم العام. وإن القوانين التي تكتشفها الغراماتولوجيا ستنسحب على الألسنية» (**نحوية**: 49).

ومن المهم هنا أن نؤكد أن الغراماتولوجيا (شأنها شأن النحو) «علم لا وجود له»، تماما كما هي الحال مع **الاخـ(ت)ـلاف**، **والملحق الإضافة**، وبقية ما يسميه دريدا

«أشباه المفاهيم». بل إن ارتباط الغراما بمفردة «لوغيا» تجعل المفردة تجمع الصوت بالحرف، إذ يقول جون ليولين في كتابه عن دريدا: «إن الغراماتولوجيا هي غراماتو**لوجيا**، أي **لوغوس**، أي علم الكتابة المنطوق» (54). أما رولاند تشامبين فيعرف الغرام على أنه: «الكتابة بوصفها أثرا؛ وهو أساس النحوية»، ثم يعرف الغراماتولوجيا قائلا إنها: «المراهنات في فرضية هوسيرل حول نحو كوني للمنطق» (124). كما يقول في بداية كتابه: «بما أن هوسيرل وضع تنظيرا لنحو يرسي منطقا كونيا للغة، فإن دريدا يستكشف الطرق السلبية التي من خلالها يوحي مثل هذا النحو (ونحويته: أي **اللوغوس** وراء هذا النحو) بالأطر التي تفرض حدودا على ما يقال» (8).

وقد وفد المفهوم إلى الفكر العربي المعاصر مع محاولات النقاد العرب الإفادة من فكر التقويض وإجراءاته، كما يبدو أن النقاد العرب نسوا صلة **اللوغوس** الإغريقي بالمنطق والنحو وعلم الكلام في الموروث العربي (وسنشير إلى هذه الصلة في الجزء الأخير من هذا المدخل). ولعل من المناسب الإشارة إلى أن معظم النقاد العرب قد ترجموا عنوان دريدا للكتاب بـ «علم الكتابة»، إذ ذهبوا إلى أن «الغراما» في التراث الإغريقي تعني النقش أو الحفر أو الكتابة، وأن مفردة «لوغيا أو **لوغوس**» تعني العلم، وبهذا يصبح ربط المفردتين ببعضهما: علم الكتابة. ولا شك أن مثل هذا الطرح يتناقض مع ما جاء به دريدا، إذ الحرف الذي يعالجه في الكتاب ليس الحرف المكتوب وإنما المنطوق، ثم إنه يبدأ الكتاب بقسم عنوانه «الكتابة قبل الحرف»، كما يرى أن «الصوت أو اللفظ» هو نفسه «كتابة». وكذلك يرى أن الفصل المبتذل بين الصوت بمفهومه العادي وبين الكتابة النقشية، إنما هو فصل ساذج وسقيم.

إضافة إلى ذلك، فإن الغراما في الموروث الإغريقي لا تعني الحرف المكتوب فقط، بل إنها كانت تعني وحدة الوزن، وحبة القمح، والحفر، ووحدة السلم الفني الموسيقي، ووحدة الطيف والزيغ اللوني، وهي أيضا حرف من الألف بائية الإغريقية، والكناية عن كل شيء صغير، وجذر كلمة النحو، كما أن لها علاقة وطيدة بالشعوذة والنحوية والحروفية والحساب، والأوامر المدونة والأوامر المقدسة، ولها علاقة أكيدة بمفردات الخطر والخوف والتهديد. يقول دريدا مثلا: «إن السلم اللوني، سلم الغراما (gramme) هو بالنسبة لأصل الفن بمثابة الكتابة بالنسبة للكلام . . . وعلى المرء أن يتأمل . . . أن الغراما هي أيضا اسم لحرف إغريقي دخل نظام النوتة الموسيقية» (**نحوية**: 241). بل إن دريدا يجعلها مرادفة لمفرداته الهامة **كالاخـ(ت)ـلاف**،

والفارماكون، والوسم، **والملحق الإضافة**، وغيرها. يقول دريدا إن الغراما ليست نقشا تصويريا أو صوتا لفظيا، و«إن الغراما بوصفها اخـ(ت)ـلافا، إذن، هي بنية وحركة لا تقبل الإدراك اعتمادا على أساس تضاد الحضور/ الغياب». وتكمن أهمية ربط دريدا للمفردة بمفرداته الأخرى في أن تلك كلها تفتقر إلى المادية المرئية أو غير المرئية، إذ كلها لا تعني شيئا بذاتها ولذاتها، ولذلك يصعب أن تكون كتابة بمفهومها المبتذل. ويقرر دريدا في خاتمة جزء الغراماتولوجيا الأول أن المسميات سواء كانت «الفكرة» أو «العلم»، وخاصة فكرة الغراماتولوجيا، لا تعني شيئا، فيقول: «إن الفكرة بالنسبة لي هنا اسم محايد تماما، إنها الجزء الفارغ من النص، إنها المبيان (index) الذي بالضرورة لا يحدد حقبة **الاخـ(ت)ـلاف** المستقبلية. إن «الفكرة» في معنى محدد تعني لا شيء» (**نحوية**: 93).

وأهمية الفكرة بميزتها هذه أنها تتطابق تماما مع مفاهيم دريدا الأخرى، فهو يحد **الأثر** و**الاخـ(ت)ـلاف** والكتابة بهذه السمة: جميعها لا شيء (**نحوية**: 62، 75، 93). وقد لا يتنبه كثيرون إلى أن الغراماتولوجيا نفسها هي فكرة «لا شيئية»، أي لا هي مادية الحرف والكتابة، ولا هي الحضور الصوتي أو «مفهوماتية» الفكر المتعالي. يقول دريدا في آخر جملة من الجزء الأول مشددا على نهاية الكلمة: «إن الغراماتولوجيا، هذه الفكرة، ستظل محجورة ضمن جدران الحضور الصوتي» (93). كما أن كتاب دريدا لا علاقة له لا بالعلم ولا بقلب أهمية الثنائية بين الصوت والكتابة. إذ إن الغراماتولوجيا يجب ألا ترتبط أبدا بمفهوم العلم، فدريدا يقول: «إن ما يعلن اليوم عن نفسه هو أن الغراماتولوجيا، من جهة، يجب ألا تكون **علما من علوم الإنسان**، ويجب ألا تكون، من جهة أخرى، **علما إقليميا** بين علوم أخرى» (83). أما أسبقية الكتابة على اللفظ، فقد أنكرها دريدا في الكتاب نفسه، وسخر منها في حواراته **مواقع**، حيث يقول: «إن كتاب **في النحوية** لم يكن دفاعا عن علم الكتابة وتمثيلا مضيئا لها، بل حتى لم يكن تصحيحا استشفائيا لما قد سُميّ دائما كتابة. فالقضية لم تكن قضية إعادة الحقوق والتفوق والكرامة إلى الكتابة . . . فليس ثمة أكثر إبهاما مزريا من مثل القلب الأخلاقي والقيمي الذي يعيد امتيازا أو حقا أبويا إلى الكتابة» (**مواقع**: 12-13).

ولئن لم تكن الغراماتولوجيا علما بأي معنى، فلعلنا نشير إلى أن أعمال دريدا برمتها منخرطة في عملية تقويض منتظم لمفهوم العلم و«التميز» الذي أضفته الفلسفة الغربية على علم المعاني في مقابلة النحو والنظم، وهو التميز الذي أملاه طموح هذه الفلسفة للتقليل من شأن الجانب النظمي سواء كان نظم الصوتيمات أو الجمل أو

الخطاب في أي مجال. ولا شك أن النحو هو أساس النظم وبالتالي تكون الغراماتولوجيا أقرب إلى النحوية منها إلى علم الكتابة أو الحروف، إلا إذا كان علم الكتابة يعني النحو. وبالمناسبة، ليس للحرف الكتابي ثمة علم يختلف عن علم الحرف اللفظي.

ولو كانت الغراماتولوجيا تعني علم الحروف، لاستوقفنا عنوان الجزء الأول من الكتاب نفسه، وهو «الكتابة قبل الحرف»، ولاحترنا أمام هجوم دريدا على مفهوم العلم في آخر هذا الجزء. ففي الجزء الثالث من «الكتابة قبل الحرف»، يقول دريدا بتشديد تصويري: «على المرء أن يعي ما هي الكتابة حتى يستطيع أن يسأل أين ومتى تبتدئ الكتابة -- أي يعي ما هو متحدث عنه ويعي ما هو السؤال. ما هي الكتابة؟ وكيف يستطاع تحديدها؟» (**نحوية**: 74-75). وقد قال دريدا قبل هذا مباشرة: «على أي شروط تكون الغراماتولوجيا ممكنة؟ إن شرطها الأساسي هو بالتأكيد تقويض التمركز المنطقي (الصوتي) . . . فالجرافيمات أو الجراماتوغرافيا يجب ألا تُقدم بوصفها علوما؛ إذ هدفها يجب أن يتسم بالتجاوز المفرط (مداريا) حين مقارنتها بالمعرفة الغراماتولوجية . . . على أي شروط تكون الغراماتولوجيا ممكنة؟ على شرط معرفة ما الكتابة وكيف تأسست تعددية هذا المفهوم. أين تبدأ الكتابة؟ متى تبدأ الكتابة؟ أين ومتى يُضيّق الأثرُ نفسه (وهو الكتابة عموما، والجذر العام للكلام والكتابة) إلى ''كتابة'' بمعناها المبتذل؟» (74). وغني عن القول أن إدراك «ماهية» الكتابة أمر محال لا بالنسبة لنا وحسب، وإنما لدريدا أيضا. فدريدا يربط جواب الأسئلة **بالأثر والاخـ(ت)ـلاف**، ليقول: «إن الأثر (النقي) هو الاخـ(ت)ـلاف؛ إنه لا يعتمد على أية وفرة حسية، مسموعة كانت أم مرئية، صوتيه كانت أم تصويرية» (62) وإن «لا وجود للأثر» (167)، وإن «الأثر ليس شيئا، إنه ليس شيئية مادية، بل يتجاوز أي سؤال عن الماصدق» (75). كما يقرر أن «الكتابة أحد ممثلي الأثر عموما، لكن الكتابة ليست الأثر نفسه» (167). فالأثر أو الغرام هو الكتابة الأصل، والنقش التصويري هو الكتابة بمفهومها المبتذل، ومع هذا المفهوم المبتذل لا ينكر دريدا أسبقية الصوت على الكتابة هذه؛ وإنما ينكر أسبقية الصوت على أولوية الكتابة بمفهومها الاختلافي؛ أي الكتابة بوصفها اختلافا أو أثرا. لكن لا وجود للكتابة قبليا بهذا المفهوم وبالتالي فإن إيجاد علم لها سيؤول لا محالة إلى ما آلت إليه محاولات اللغويين الغراماتولوجية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، فيصبح علما إنسانيا وإقليميا إثنيا، وبالتالي سيرتبط العلم **باللوغوس** (الحضور اللفظي)، وهو ارتباط تاريخي له من الميتافيزيقا ما للعلم وللحرف الثانوي.

الفعالية النحوية

يقول رودولف جاشيه، «إذا كان بإمكان المرء أن يقول إن هايدغر يكشف موضوعا (تيمة) غير مفكر به في الميتافيزيقا، فإنه بالتأكيد يستطيع أن يقول إن دريدا يكشف النحو (syntax) غير المفكر به» (127–128). أما غريغوري آلمر فيقول: «إن دريدا . . . يتلاعب بعاداتنا الفكرية التي تحبذ استمرارية الحس المألوف، فيجهد إدراكنا المفهوماتي بنحو (syntax) متناقض من شأنه أن يزيح خط المنطق الصوري، فيفضي إلى دوامة مفهوماتية قريبة الشبه من لولبية فريزر» (43). هذه بعض الشهادات على أن دريدا خاصة في كتابه (في النحوية) مهتم بآلية النحو وفعاليته. على أن المدخل إلى هذه الفعالية يعتمد كليا على ما أسماه دريدا بـ«أشباه المفاهيم» (مثل الاختلاف والغراما **والملحق الإضافة** والكتابة **والأثر** وغيرها) وأسماه كذلك بـ«البنى التحتية»، التي تؤسس المفاهيم المتداولة، ورأى أنها ترتبط معا في تجمع له دلالته التي تقبل القراءة ولا تقبل التحديد والتقرير. وبما أن البنى التحتية تفتقر أبدا إلى الوجود المسبق، فإنها لا تكون إلا نتيجة حتمية للترتيب النحوي الذي يربط أجزاءها ببعض.

غير أن لدريدا مفهومه الخاص حول النحو (syntax). وإذا أدركنا المفهوم النحوي التقليدي فإننا نستطيع أن نرى من خلاله مفهوم دريدا، أي كيف ومتى يفارقه دريدا ليرسي مفهومه الخاص. فالنحو، تقليديا، سواء كان مضادا لعلم المعاني (والتبادلية النفعية/ pragmatics)، أو كان مظهرا رئيسا من مظاهر البنية القواعدية في الجمل والعبارات (ومن مظاهر النظرية العامة المتعلقة بالعلامة)، يحيل إلى الترتيب الشكلي الأساسي في الكلمات والعلامات، وإلى ترتيب ترابطها وعلاقاتها في عبارات أو جمل، وإلى أعراف الاستعمال وبنى القواعد النحوية والقوانين المشتقة منها. وإذ يتبنى دريدا هذا المفهوم، فإنه لا يرى النحو مجرد إحالة إلى الخصائص الشكلية في اللغة التي كانت تقليديا تقوم على خدمة المعاني والمدلولات. فالشكل التقليدي، عند دريدا، لا يختلف عن مفهوم الحضور في النحو التقليدي، ليس لأن هذا ضرورة أكيدة في النحو، وإنما لأن النظرة المتمركزة لفظيا أخضعت النحو لخدمة المدلول الذي يملي على الشكل النحوي خصائص لا يلتزم بها النحو نفسه. فدريدا يدفع بالنحو قليلا (بمقدار الغرام الواحد) ليكشف أن المعاني نفسها لم تأت طبيعيا وقبليا، وإنما فقط نحويا، خاصة أن اللغة لا تحتوي غير الاختلافات واختلاف الاختلافات.

ولهذا فإن النحو لا يخضع لعلم المعاني، وإنما يرصد العلاقة الاختلافية النظمية التي تتجاوز علم المعاني، وتفضح هشاشة التراتب الطبقي بين الأضداد المتقابلة.

فالتقابل التقليدي بين النحو وعلم المعاني (أو بين الشكل والمحتوى، والكلمة والمعنى، وهلم جرا) هو نفسه بنية نحوية لا يقوضها غير النحو نفسه مثلما يقوض غيرها من التقابلات الضدية تقويضا منتظما. فالنحو عند دريدا يفيض على المعنى باستمرار فيضا لا يقبل الحد والاختزال، وبالتالي فإنه «يخلخل» سلامة التمييز القواعدي الفلسفي التقليدي. والمعالجة الواضحة لهذه القضية جاءت في كتابه **التشتيت**، إذ يواجه دريدا مباشرة إشكالية النحو في ضديته لعلم المعاني، فيؤسس مفهوم «الفائض النحوي غير القابل للاختزال» في علاقته بعلم المعاني. والفائض الزائد على المعنى والدلالة، شأنه شأن المدار المنهجي، يتشكل كلما اتضح أن الخصائص الشكلية للغة ليست مجرد وظائف ناجمة عن أسبقية المعنى وكينونته المستقلة، أي أن خصائص اللغة ليست وظيفة من وظائف محتوى الكلمات، وإنما هي ناجمة فقط عن تجمعها في ترتيب معين واعتمادها داخليا على خصائص نحوية ذاتية، كما قال سوسير. ودريدا يثبت بدقة أن النحو لا يتجاوز وحسب حدود المعنى، وإنما يفرز المعنى ويؤطر حدوده ومحدوديته، وبذلك يقوض الثنائية الضدية بين المعنى والنحو. ثم إن دريدا أيضا يثبت بدقة علاقة الزيادة النحوية بالنحو نفسه. إذ إن الزيادة الفائضة لابد أن تكون هي نفسها زيادة نحوية حتى بالتالي يمكن إدراكها وقراءتها. وما لم تكن الزيادة نفسها زيادة نحوية، فإن إدراكها محال. ولئن عالج دريدا هذه القضية في كتابه **التشتيت**، فإنه سجل علاقته بالغراماتولوجيا على مستوى الطرح الألسني وعلاقته بأفلاطون ومستوى **الملحق الإضافة** وعلاقته بالفارماكون (**التشتيت**، 96).

وهكذا فإذا استطاع دريدا أن يثبت أن الخصائص الشكلية النحوية تقبل البناء والتقويض نحويا، فلابد أن يبرز «نحو النحو» كفاعلية حركية بين النحو العادي ونحو النحو، وبهذا يستمر الربط بين النحو العادي ونحو النحو الذي يمتص النحو العادي لينأى به عن هيمنة علم المعاني. وهذا تماما ما فعله دريدا بمفهوم الكتابة في الغراماتولوجيا، إذ جعل الكتابة في الخطاب الفلسفي الغربي تتبدى وكأنها جملة مستمرة تتبع نحوا عاديا فتخضع الكتابة في هذه الجملة دائما لعلم المعاني وتمركز الصوت (**اللوغوس**) في أشكاله المثالية، والتجريبية، **والسيميائية** والألسنية، وفي فضاءات مختلفة تمتد من الرياضيات وعلم الجبر إلى الزراعة وعلم الأحياء، ومن الصين إلى مصر. وأهمية النحو (العادي ونحو النحو) تكمن في أنه البنية التركيبية الوحيدة التي رأى الفكر الغربي أنها لا تمتلك وجودا مسبقا، وإنما هي بنية تابعة تخدم المعاني التي بدورها تخضع دائما لمفهوم الوجود والحقيقة. ولما كان دريدا يسعى

تحديدا إلى تقويض هذا المفهوم المتعالي فإن النحو بخاصيته هذه كان السلاح لخلخلة البنية الدلالية نفسها. بل إن النحو هنا هو المعادل الحقيقي لمفهوم الكتابة في كتاب الغراماتولوجيا.

ومع نحو النحو الذي يقوض بنية الدلالة المتعالية، والذي ينأى بالنحو العادي عن هيمنة المعنى من خلال رصد فيضان البنية النحوية على المعنى، فإن دريدا يكون قد حرر النحو من هيمنة المعنى والحقيقة، ويكون من جهة أخرى قد حقق أسبقية النحو على المعنى. ولما كان دريدا معنيا باستكشاف إمكانية الفائض النحوي عند مالارميه، فإنه أخذ من «اللاتقريرية» ومفهومها النحوي مدخلا إلى أدب مالارميه، فوجد أن الفائض النحوي بالذات هو سمة أدب مالارميه، والفائض النحوي هو «التعلق [نقيض الجزم والتقرير] الناجم عن موضعية الكلمات فقط وليس عن محتوى المفردات» (**التشتيت**). إن الفائض النحوي وحده ينسج البنى التحتية ويجعلها في حركة دائمة تحول بينها وبين الكينونة الثابتة أو المعنى المحدد. والبنى التحتية (بسبب ترتيبها الشكلي وحركة توزيعها وتوجهات ميولها أو تجمع أسانيدها) تحيل دائما إلى مفهوم «**الملحق الإضافي**» وإلى ما ترجمه عبدالعزيز بن عرفة بـ«الوسم» (marque). والملحق الإضافي في صلته بالوسم يعني الازدواج المستمر في العلامة (والعلامة نفسها هي إحدى الدلالات المتعددة لمفردة «الوسم»).

وهذه الازدواجية الواسمة الموسومة (بوصفها بنية تحتية تحيل إليها البنى التحتية عموما) تصبح سمة البنى التحتية كلها، إذ الازدواج الواسم ينثني مرتدا إلى ذاته فيتجمع ليصبح أنموذجا يجسد القانون الذي يمثله ويعرضه: أي أن البنى التحتية مثلما تسم غيرها تسحب الوسم إلى ذاتها أيضا فتسم نفسها مضيفة نفسها إلى ما وسمته، وبذلك يكون الوسم ثلاثي العلاقة؛ أي: الوسم ثم الموسوم، ثم وسم الوسم والموسوم معا. وهذه الحركة الواسمة بين الأصل والإضافة هي التي جعلت دريدا يقرر في الغراماتولوجيا أن «ما يستطيع النظر إلى نفسه ليس واحدا. وأن قانون إضافة الأصل إلى ممثله، سواء كان الشيء أو صورته، هو أن الواحد زائد الواحد يساوي على الأقل ثلاثة» (**نحوية**). وهكذا فإن التجميع الذي تمثله هذه البنى التحتية يصبح دائما إعادة تجميع للبنى التحتية نفسها، أي أن المنظور (الفلسفي أو الألسني) يفرز الخطاب الذي يحكمه ويحدّه. وهذه السمة الواسمة الموسومة هي السبب الذي يجعل البنى التحتية في حالة إزاحة مستمرة، وبهذا لا يمكن للبنى التحتية أبدا أن تثبت على حال أو هوية محددة. إذ بحكم أن البنى التحتية بالضرورة تسم النهج النحوي بسمة الإلحاق

الإضافي، فإن البنى التحتية لا يمكن بحال أن تصل إلى ركود دلالي. يقول دريدا نفسه: «إن المرجع ينفصل متميزا لكنه ينزاح تماما ضمن فعاليات نحو معين حالما تضع أيُ كتابة علامتَها الواسمة وتعود في الوقت نفسه لتمسح [واسمةً] علامتَها بحركة لا تقبل التقرير. وتفلت هذه العلاقة المزدوجة من قوى الارتباط بالحقيقة أو سلطتها: إن العلامة المزدوجة لا تقلب الحقيقة، بل بالأحرى تطبعها داخل لعبتها [مسرحيتها] كأحد عناصرها أو وظائفها» (**التشتيت**). ومن يدقق النظر في هذه الحركة يدرك أن الوسم النحوي الإلحاقي هو أساس مفهوم «التعويم» والانزلاق.

ولئن بدت البنى التحتية كأنها ترابطات وعقد نحوية خالصة، فإن حقيقة الأمر غير ذلك. فالبنى التحتية حتى إذا جسدت الشكلية النحوية الخالصة أو بدت وكأنها المفاصل التي تربط التقاطعات النحوية التي بذاتها تمثل أنموذجها الذاتي، فإن لها أيضا دلالتها، وبذلك يتلوث نقاؤها الشكلي النحوي بالمعاني والدلالة. ويقول دريدا في تعليقه على لغة مالارميه: «فمن خلال الوسم الإلحاقي للفراغ الدلالي، فإن البنية التحتية [بوصفها فراغا] تبدأ، في واقع الأمر، بالدلالة؛ إن للفراغ الدلالي دلالة، لكنه يدل على الانفساح والإبانة؛ إنه يتخذ من إمكانية النحو معنىً له؛ إنه يُنظِّم لعبة [مسرحية] المعنى. وبما أن الوسم الإلحاقي ليس نحوا نقيا وليس معنى خالصا، فإنه يسم الصدع الفاصل في تلك الضدية [ضدية النحو والدلالة]» (**التشتيت**). وتكمن أهمية الوسم الإلحاقي في أنه سمة «التعويم» (floating)، فتبقى البنية التحتية معلقة أبدا بين احتمالات الدلالة والنحو، أي احتمالات المعنى، لكنها لا تستقر على أي من القطبين. ومع أن البنى التحتية ليست نحوا صافيا ولا دلالة نقية، فإنها تحتل دائما موقع الأسبقية وموقع إمكانية قيام النحو وقيام الدلالة، لأن البنى التحتية تحديدا تتسم بسمة الفائض النحوي الذي يتجاوز حدود المعنى والدلالة، أي أن البنى التحتية هي نفسها نحو مزدوج الوسم، أي هي نحو ينظم نفسه. وبهذا المعنى والخصائص فإن البنى التحتية تكتسب خاصية اللاتقريرية.

وقد أقر دريدا نفسه في المقامة المزدوجة أن ما ينسحب على أي من البنى التحتية ينسحب عليها كلها، خاصة **الملحق/الإضافة** الذي كان سلاحه ضد التمركز الصوتي في كتاب **الغراماتولوجيا**. يقول دريدا «إن ما ينسحب على «الغشاء» ينسحب أيضا (مع إجراء التعديلات اللازمة) على العلامات الأخرى مثل الفارماكون، **والملحق الإضافة، والاخـ(ت)ـلاف** وغيرها، والتي قيمتها المزدوجة المتناقضة غير القابلة للتقرير تنبع من نحوها (syntax)، سواء كان نحوها، بمعنى ما، نحوا «داخليا» يفصم ويقرن تحت

النير نفسه معنيين غير متكافئين، أم كان نحوا «خارجيا» يعتمد على الشيفرة التي أباحت للمفردة تأدية وظيفتها. غير أن بناء العلامة وتقويضها النحويين يجعل هذا الخيار بين النحو الداخلي والنحو الخارجي خيارا غير فاعل. فالمرء ببساطة يتعامل مع وحدات نحوية ناشطة (كبرت أو صغرت)، ومع اختلافات اقتصادية مكثفة» (**التشتيت**).

ولأن البنى التحتية لا تقبل التقرير، فإنها تماثل أدوات الربط النحوية (مثل حروف العطف والنفي وغيرها) التي استبعدها التقليد الغربي القواعدي بوصفها ثانوية قياسا على الألفاظ الدالة، وزعم أنها تفتقر إلى المعنى الذاتي، وأن دلالاتها تبقى مفتوحة، وبالتالي فإن الجزم بمعنى محدد لها أمر محال. ومثلما أن أدوات الربط هذه لا تأتي وحدها في البنى النحوية القواعدية وإنما فقط بمصاحبة الفصائل النحوية المعروفة، فالبنى التحتية كذلك لا تأتي بمفردها، ولا معنى لها بذاتها، وإنما تأتي ضمن أسانيد وفصائل قواعدية ومفاهيم من شأنها أن تهب للبنى التحتية حيزا لتمارس فيه وظيفتها النحوية التنظيمية. لكن البنى التحتية تختلف من حيث أن أدوات الربط في القواعد التقليدية (وإن كانت ثوابت منطقية تحدد الشكل المنطقي) لا تقيم علاقة مع نفسها كما هي حال العلاقة المعقدة التي تقيمها البنى التحتية (أي حالة الوسم المزدوج الذي يفضي باستمرار إلى فيض النحو على حدود المعنى والدلالة). فالبنى التحتية، على عكس أدوات الربط القواعدية، لا تسيطر عليها القواعد الأخلاقية التي تمنح الأسبقية للفصائل النحوية المألوفة، خاصة الاسم، حتى لو كان «الفكر» أو «العلم».

ويركز دريدا على هذا الجانب بالذات في دراسته لنصوص مالارميه. فيجد أن أدوات الربط (سواء كانت «بين» أم «أو») تهب نفسها طوعا للوسم المزدوج، خاصة أن ليس هنالك ما يبرر كونها عديمة المعنى. ولئن وهب الطرح الفلسفي الألسني الأهمية والمعنى للاسم، فإن النحو وحده يقوض هذه الأهمية، لأنها كما يقول الألسنيون تأتي نتيجة البنية النحوية وما تفرزه من علاقات، والنحو بدوره يجعل أيا من أدوات الربط «تقبل حالة الاسمية، والتحول إلى شبه فصيلة قواعدية، واتخاذ أداة التعريف، بل إنها تقبل حتى صيغة الجمع» (**التشتيت**). وعلى المرء أن يعي أن أهمية «أدوات الربط» النحوية تأتي في المقامة المزدوجة، وهي المقالة التي نفّذ فيها دريدا إثبات الفائض النحوي وتجاوزه الأكيد لبنية الدلالة وعلم المعاني. وأن يعي أن إثباته أهمية فائض النحو هنا يأتي ضمن إطار تقويض دريدا لأهمية «الكلمة أو العلامة عموما» وقيمتها العليا في الفلسفة وفي النقد الموضوعاتي (الثيماتي)، والكلمة أو العلامة هي موضوعة (ثيمة) كتاب **الغراماتولوجيا**. فالبنى التحتية في الكتابين هي نفسها، يقول دريدا:

«يستطيع المرء، مع بعض القيود، أن يقول إن الفارماكون في قراءتنا هذه لأفلاطون يلعب دورا مماثلا للملحق الإضافة في قراءتنا روسو» (**التشتيت**). ليس غريبا إذن أن يدلي رودولف جاشيه بشهادته قائلا: «إن عمل دريدا بكامله، خاصة في **الغراماتولوجيا** (لكنه ليس مقصورا عليها) يشير بوضوح إلى أن تقويضه النقد الموضوعاتي (الثيماتي) مصوب نحو الفلسفة الغربية السائدة التي، حتى عهد قريب، أهملت وهمشت الاختلاف بين الكلمات والجمل، أي بين علم المعاني وعلم النحو إذ خصت النحو بدور جانبي في أحسن الأحوال. إن عمل دريدا برمته منخرط بتقويض منتظم للقيمة الممنوحة للكلمة، أي للاسم، والتي تؤكد [بالضرورة] سمة النحو الثانوية؛ ولعل محاولة دريدا هذه هي المحاولة الأكثر راديكالية على الإطلاق لمنح النحو شكلا مستقلا».

ومحاولة دريدا النحوية لا تنعزل عن محاولاته واهتماماته الأخرى، بل تصب فيها، إن لم نقل إن إنتاجه الفكري في غير موضوع النحو نابع من عنايته بالنحو النظمي وتجسيد للآلية النحوية. فتقويضه هيمنة علم المعاني على النحو النظمي، واهتمامه بالشكل النظمي النحوي وتقليله من شأن أهمية الكلمة أو الدلالة المسبقة، كلها موجهة ضد المد الميتافيزيقي الظاهراتي، خاصة عند هوسيرل الذي اهتم «بالنحو المنطقي النقي». وقد طور دريدا علاقة معقدة مع مفهوم هذا النحو الهوسيرلي، ومع هوسيرل نفسه. لكن نحو هوسيرل المنطقي النقي ينتهي بالضرورة إلى الخضوع للقصد وتحققه، ولعلم المعاني والدلالة. ولهذا يرى دريدا أن مفاهيم هوسيرل نفسها تتأسس على إمكانية النظم البنيوي العلاقي لا على سواها، وأن مفهوم البنى التحتية يكشف الوسم الإلحاقي في كل ما يظنه هوسيرل مفهوما مسبقا. ومع ذلك فإن دريدا أثنى على هوسيرل ومشروعه ثناءا قلما حظي به غيره، إذ وضعه في كفة تزن كامل الجهد اللغوي على مدى قرنين من الزمن، حين وصفه بأنه: «ذلك المشروع غير العادي . . . والأكثر أهمية والأشد انضباطا من مشاريع «النحو العام المعقلن» الذي ساد فرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر» (**مواقع**).

وهكذا فإن دريدا يحرك مفهومه للبنى التحتية مقابل طرح الظاهراتية، ليقرر أن البنى التحتية تؤسس نظاما عاما سمته الأهم والجوهرية أنه نظام لا يقبل التقرير والتحديد، إذ هو نظام من الأدوات النحوية الرابطة الموسومة إلحاقيا بشكل نحوي، وبهذا تكون وسيلة الكشف عن اللامنطقية القبلية التي يقوم عليها المنطق. ونظام البنى التحتية، كما يقول جاشيه، «هو النحو المستمر أبدا لكل موضوعية نحوية تقررت

نحويا»؛ ويرى جاشيه أن هذا الوضع يساعد **التقويض** على مغادرة الحقل الظاهراتي، إذ «إن هذه المرحلة هي مرحلة فكرة النحو الراديكالية غير الظاهراتية» (249). ولئن كانت الغراما هي الاختلاف، وكان فكر دريدا يقوم على أهمية الاختلاف بكافة أشكاله، فإنه لم يربط الاختلاف بغير النحو القواعدي. يقول دريدا: «إن المرجع الحرفي النقشي يصبح لا غنى عنه أبدا حالما تقتضي الضرورة تبرير الاختلاف والتميز عموما بوصفهما شرط الدلالة الأساسي . . . إنه يظهر لا باسم الاختراع التصويري، وإنما باسم النحو القواعدي [grammar]، أي باسم علم النحو القواعدي بوصفه علم الاختلافات» (**التشتيت**). وغني عن القول إن مشروع دريدا بأكمله هو مشروع الاختلاف وعلم الاختلاف، إذ الغراما هي **الاخـ(ت)ـلاف** نفسه.

الغراماتولوجيا (النحو واللوغوس) في الموروث العربي

إن المناظرة الشهيرة بين أبي سعيد السيرافي وأبي بشر متى بن يونس في **الإمتاع والمؤآنسة** أو في **المقابسات**، تجمع النحو **واللوغوس** في الموروث العربي إذ عالجت علاقة المنطق بالنحو، كما أشار الخوارزمي إلى أن كتاب **المنطق** لأرسطو«يسمى باليونانية لوغيا وبالسريانية مليلوثا وبالعربية المنطق». ولعل قرب لوغيا من مفردة لغة تؤكد أن **اللوغوس** هو اللغة في العربية والإغريقية، خاصة أن كافة تعريفات المفردة الغربية تؤكد هذا الأساس. ومن ليس له دراية باللغة الإغريقية والفلسفة لن تستوقفه تلك المناظرة، ليجزم أن السيرافي قد ارتكب حماقة أو جاء منكرا، لكن من اطلع على مادة «نحا» في لسان العرب سيستوقفه ما يسوقه الأزهري من تعريف، إذ يقول: «ثبت عن أهل يونان، فيما يذكر المترجمون العارفون بلسانهم ولغتهم، أنهم يسمون علم الألفاظ والعناية بالبحث عنه نحوا». ولذلك يصر أبو سعيد السيرافي على اكتفاء العرب بالنحو وحده دون المنطق، زاعما أن المنطق صاغه رجل من يونان على لغة يونان، والنحو عربي على لغة العرب، يهديهم إلى صحيح الكلام من سقيمه، والعقل يهديهم إلى صحة المعاني من باطلها. فأبو سعيد السيرافي يدرك أن المنطق يعني نطق الألفاظ، وعنه تفرع المنطق الصوري (أنظر **لوغوس**). فاللوغوس (المنطق) له علاقة وطيدة بصوت العقل والكلام والحروف المنطوقة وعلم الكلام الجدلي المنطوق. كما أن النحو جزء أساسي في هذه العلاقة، ولذلك اكتفى به السيرافي بديلا عن المنطق اليوناني.

كما تجدر الإشارة إلى أن الحروف سواء عند فلاسفة الإغريق أو فلاسفة العرب

تعني الحروف المنطوقة مما يجعلها تقع تحت هيمنة **اللوغوس** (أنظر حدود الحروف عند فلاسفة العرب، مثل جابر بن حيان والكندي، والخوارزمي). ولعل القول الرابط الذي سيجمع المنطق بالنحو وباللوغوس وصوت العقل هو قول أبي نصر الفارابي في **رسالة التنبيه على السعادة**:

«فاسم العقل قد يقع على إدراك الإنسان الشيء بذهنه، وقد يقع على الشيء الذي يكون به إدراك الإنسان. والأمر الذي به يكون إدراك الإنسان -- الذي يسمّى العقل -- قد جرت العادة < عند > القدماء أنْ يسمو< ه > الـنُـطْـق. واسم الـنُـطْق قد يقع على النَـظْم والعبارة باللسان؛ وعلى هذا المعنى يدلّ اسم النُـطْـق عند الجمهور؛ وهو المشهور في معنى هذا الاسم.

«وأما القدماء من أهل هذا العلم، فإنَّ هذا الاسم يقع عندهم على المعنيين جميعا. والإنسان قد يصدق عليه إنّه ناطق بالمعنيين جميعا؛ أعني من طريق أنّه يُـعـبـّر، وأنَّ له الشيء الذي به يُدرك. غير أنَّ القدماء يعنون بقولهم الإنسان «إنَّـه ناطق» أنَّ له الشيء الذي يُـدْرِك ما يقصد تعـرّفه»

وهذا يدل دلالة قاطعه على أن آلة الإدراك تسمى نطقا ومنها اشتقوا مفردة المنطق، إي أن العلماء القدماء، وهم بالنسبة للفارابي الإغريق، يعنون **باللوغوس** الصوت والنطق والإدراك؛ لا غرو إذن أن يكون الحد الفلسفي للإنسان هو «الحيوان الناطق»، أي من يملك النطق بمعنى الإدراك ومعنى القدرة على اللفظ. بل إن الكندي يرى أن «الحكمة فضيلة القوة النطقية». ومن يعرف تاريخ الإغريق يدرك علاقة النطق والمنطق باللغة والقواعد النحوية. وقد كرر الفارابي في مكان آخر القول في «المنطق» ومعناه، بتفصيل أكثر، إذ ربطه بثلاثة مراحل كلها تعني القول والقوة على القول. يقول الفارابي «وأما عنوانه [أي المنطق] فبيّن أنه ينبئ عن جملة غرضه: وذلك أنه مشتق من النطق. وهذه اللفظة تقال عند القدماء على ثلاثة معان: إحداهما القول الخارج بالصوت، وهو الذي تكون به عبارة اللسان عما في الضمير. والثاني القول المركوز في النفس، وهو المعقولات التي تدل عليها الألفاظ. والثالث القوة النفسانية المفطورة في الإنسان التي يميز بها التمييز الخاص بالإنسان دون سواه من الحيوان، وهي التي بها يحصل للإنسان المعقولات والعلوم والصنائع...» (**إحصاء العلوم**).

ولا يرد الحديث عن المنطق إلا ويكون رديفا للنحو. فالفارابي يفرّق في مكان آخر بين النحو والمنطق من منطلق إثني فقط تماما كما فرّق التقليد الأوروبي الذي جعل اللغة الصينية ضدا للغات الأوروبية، فيقول إن «النحو يعطي قوانين تخص ألفاظ

أمة ما، ويأخذ ما هو مشترك لها ولغيرها، لا من حيث هو مشترك، بل من حيث هو موجود في اللسان الذي عُمل ذلك النحو له» (**إحصاء**). وإذا جردنا مفردة النحو من الانتماء إلى لغة بعينها فإننا سنرى أن النحو هو البنية التي تحكم المنطق عموما وتحكم قواعد لغة معينة، بل حسب المرء أن ينظر في آليات المنطق الأرسطي أو المقولات ليدرك أنها لا تعالج غير البنى النحوية القواعدية. وليس غريبا أن يفطن الفارابي إلى وجه الشبه بين النحو اللغوي والنحو العقلي (المنطق) والنحو الموسيقي العروضي. ولئن كانت هذه القضايا هي التي عالجها دريدا في **الغراماتولوجيا** وفي **التشتيت**، فإن توصيف الفارابي لها لا يختلف عما ناقشه دريدا بتفصيل ممل من أفلاطون إلى ما بعد سوسير.

فيرى الفارابي أن صناعة المنطق «تناسب صناعة النحو: وذلك أن نسبة صناعة المنطق إلى العقل والمعقولات كنسبة صناعة النحو إلى اللسان والألفاظ. فكل ما يعطيناه علم النحو من القوانين في الألفاظ فإن علم المنطق يعطينا نظائرها في المعقولات» (**إحصاء**). ولاشك أن مثل هذا التمييز هو طريدة دريدا التي تصيدها عند أفلاطون وعند اللغويين من بعده. غير أن الفارابي أيضا يؤكد ما سعى دريدا إلى تقويضه باسم النحو، ألا وهو ارتباط الغراما بالموسيقى والفن والآلية القياسية، سواء كان القياس بمفهومه المنطقي أو بمفهومه الوزني. فصناعة المنطق لا تناسب صناعة النحو وحسب، وإنما تناسب أيضا «علم العروض: فإن نسبة علم المنطق إلى المعقولات كنسبة العروض إلى أوزان الشعر. وكل وما يعطيناه علم العروض من القوانين في أوزان الشعر فإن علم المنطق يعطينا نظائرها في المعقولات. وأيضا فإن القوانين المنطقية التي هي آلات تُمْتحن بها في المعقولات ما لا يؤمن أن يكون العقل قد غلط فيه أو قصر في إدراك حقيقته تشبه الموازين والمكاييل التي هي آلات يمتحن بها في كثير من الأجسام . . .» (**إحصاء**).

وبرغم هذا التشابه الذي يكرره باستمرار، فإن الفارابي أيضا يصر على أن المنطق يختلف عن النحو، وبذلك يرتكب ما ارتكبه أفلاطون وأرسطو من مغالطة كشفها دريدا. يقول الفارابي: «وبين صناعة النحو وصناعة المنطق تشابهٌ ما، وهو أن صناعة النحو تفيد العلم بصواب ما يلفظ به والقوة على الصواب منه، بحسب عادة أهل لسان ما. وصناعة المنطق تفيد العلم بصواب ما يعقل، والقدرة على اقتناء الصواب فيما يعقل . . . وبالجملة فإن نسبة صناعة النحو إلى الألفاظ؛ هي كنسبة صناعة المنطق إلى المعقولات، فهذا تشابه ما بينهما». ولاشك أن تمييز المعقولات (أي **اللوغوس**) عن

الألفاظ (أي **اللوغوس** أيضا) هو تمييز إغريقي اتسق في الطرح الفلسفي وكان الهدف الرئيس لتقويض دريدا، إذ حرك علاقة التشابه والقياس بين النحو **واللوغوس**، فخلط الألفاظ بالمعقولات تماما مثلما فعل ديمان بثنائية النحو والبلاغة، أو كما فعل دريدا نفسه في علاقة البلاغة بالفلسفة في مقاله «الميثولوجيا البيضاء»، أو مثلما فعل بمفهوم العلامة في **الغراماتولوجيا**، خاصة أن المنطق، عند الفارابي وعند الإغريق هو نفسه لفظ سواء كان اللفظ العلامي أو صوت العقل.

بل إن دريدا رصد ما يراه فلاسفة اللغة كفارق وحيد بين النحو والمنطق: وهو أن النحو يتعامل مع المفردة أما المنطق، خاصة الجدل الكلامي عند أفلاطون، فيتعامل مع ما هو أكثر من المفردة. يقول دريدا «يبدو أن ما يميز الجدلية عن النحو أمر مزدوج: فمن جهة أولى، تُعنى الجدلية بوحدات لغوية أكبر من الكلمة؛ . . . ثم إن الجدلية، من جهة ثانية، يقودها دائما قصد الحقيقة. . . . ولذلك يمكن إرساء التمييز بين النحو والجدلية بشكل أكيد فقط عند لحظة حضور الحقيقة الكامل وعند ملئها **اللوغوس**» (**التشتيت**). لكن الحضور الكامل عند دريدا محال، ولذلك فإن ما يبقى ضمن اللغة سواء كانت الجدلية الكلامية أو المفردة العلامية هو النحو وحده.

ولئن وجد دريدا أن أرسطو أو أفلاطون يعود إلى النحو والمجاز القواعدي كلما اختلطت عليه الأمور، فإن الفارابي نفسه بعد فصله المعقولات عن النحو، يعود مباشرة ليقرر مرة أخرى أن النحو أساس المنطق. يقول الفارابي: «ولما كانت صناعة النحو، التي تشتمل على أصناف الألفاظ الدالة، وجب أن تكون صناعة النحو لها غنىً ما في الوقوف والتنبيه على أوائل هذه الصناعة [أي صناعة المنطق]. فلذلك ينبغي أن نأخذ من صناعة النحو مقدار الكفاية في التنبيه على أوائل هذه الصناعة . . . ومن سلك غير هذه المسلك فقد أغفل أو أهمل الترتيب الصناعي» (**سعادة**). وهكذا يكون علم النحو أساسا لعلم المنطق بمفهومه اللفظي اللساني أو لفظ العقل. بل إن شدة الشبه بين النحو والمنطق جعلت الفارابي ينحى باللائمة على من جعلوا النحو يغتصب اسم المنطق وفضاءه، حين استحوذ النحو على التصنيف والتأليف.

ومما تجدر الإشارة إليه أن «النطق» وقوانينه انتظمت احتجاج الفارابي انتظاما يكاد يقلب قضيته، إذ يقول الفارابي: «فهذا العلم [المنطق] لما كان يعطي قوانين النطق الخارج، وقوانين النطق الداخل، ويُقوّم بما يعطيه من القوانين في الأمرين النطق الثالث الذي هو في الإنسان بالفطرة، ويُسدّده حتى لا يفعل فعله في الأمرين إلا على أصوب ما يكون وأتمه وأفضله، سمي باسم مشتق من النطق الذي يقال على الأنحاء الثلاثة؛

كما أن كثيرا من الكتب التي تعطي قوانين في النطق الخارج فقط من كتب أهل العلم في النحو تسمى باسم المنطق. وبيّن أن الذي يسدد نحو الصواب في جميع أنحاء النطق أحرى بهذا الاسم» (**إحصاء**). وهذا التشابه التام بين النحو وقوانينه والمنطق وقوانينه (خاصة أن المنطق/ **اللوغوس** هو نفسه نطق) هو ما ركز عليه دريدا في تقويضه الفكر الفلسفي الغربي.

ومن هذه الصلات نرى أن «في النحوية»، إذ تجسد كل هذه الدلالات الغربية والعربية، هي أصدق من غيرها حتى هذه اللحظة، وإلى أن تظهر أدلة تقطع بغير هذا فإن «علم الكتابة»، تبدو ترجمة غير دقيقة لذلك المفهوم، خاصة أن دريدا ينكر مفهوم العلوم، ويصر على أن الكتابة النحوية يجب ألا تكون علما إنسانيا أو إقليميا.

مراجع ومصادر:

الفارابي. **إحصاء العلوم**. حققه وقدم له وعلق عليه د. عثمان أمين. القاهرة: دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، ط. 2، 1949م.

الفارابي. **كتاب التنبيه على السعادة**. حققه وقدم له د. جعفر آل ياسين. بيروت: دار المناهل، ط. 2، 1987م.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Derrida, Jacques. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.



النص أو الكتابة

(Ecriture)

جاء البنيويون الفرنسيون بهذا المفهوم ليعني «الكتابة» كمؤسسة اجتماعية تندرج تحت مظلتها مختلف أنواع الكتابة، لكل منها أعرافها وشفراتها. ومن هذا المنظور اندرج النص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية وكان أشهر من نادى بهذا المفهوم وتبنى إشاعته والدفاع عنه هو رولان بارت. فأصبح النص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم هو «جنس» من أجناس المؤسسة الاجتماعية (أي الكتابة الأدبية: الأدب)، يشاركها في سماتها العامة ويتميز عنها بخصائص مقننة هي الأعراف والشفرات الأدبية والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعا من فروع المؤسسة الاجتماعية الأم (الكتابة عموما). هذا التفريق بين الكتابة والنص هو نفسه التفريق الألسني البنيوي بين اللغة كنظام (Langue) وفعل القول الفردي (Parole)، أو تمييز تشومسكي بين **القدرة/**

الكفاءة (Competence) والأدائية (Performance). فعلى هذا المستوى تكون الكتابة الأدبية هي اللغة كنظام والنص الفردي هو القول الفعلي، أو يكون الأدب هو **القدرة/ الكفاءة** عند تشومسكي ويكون النص الفردي هو الأدائية.

يقتضي مفهوم الكتابة هذا معالجة عدة أمور تضيئه بقدر ما يضيئها، منها قضية المؤلف والتأويل النقدي وفاعلية القراءة (Lecture)، وعلاقة النص بالعالم من حوله وعملية «تطبيعه» وإضفاء صبغة الواقعية عليه (تطبيع: جعل النص يتسم بالطبيعية)، وكذلك علاقة النص بالكتابة التي بدورها تفضي به إلى مفهوم النصوصية وتداخل النصوص. ولعل سمات الكتابة كمؤسسة اجتماعية هي التي تقرر علاقة المؤلف بنصه من جهة، وعلاقة كل منهما بالكتابة من جهة أخرى. ويعتمد تحديد هذه العلاقة على أن الكتابة هي مؤسسة اجتماعية لها قوانينها وأعرافها، ويصبح النص فرعا منها بقدر خضوعه وتبنيه لهذه القوانين والأعراف والتقاليد. ولذلك تتحدد هذه العلاقة بالطريقة نفسها التي تتحدد بها علاقة القول الفعلي الفردي بالمقارنة مع مؤسسة اللغة كنظام عام. إذن يتسم أسلوب النص ولغته بخصوصية المؤلف الذاتية المتميزة (وهي شبكة معقدة قد لا يعيها المؤلف نفسه من الملفوظات المتكررة) بينما تكون صيغة الكتابة شيئا محددا خارج ذاتية المؤلف ولغته يتبناها المؤلف مختارا، أي أن الكتابة هي وظيفة يمنحها المؤلف للغته ونصه. ولأن الكتابة مجموعة من الأعراف والتقاليد والشفرات المؤسساتية فإنها ستكون هي الإطار الذي سيحد ويؤطر نص المؤلف عن طريق خضوع نصه لهذه القوانين، وبذلك يحد هذا الإطار «أدبية» النص ويعطيها مشروعيتها بقدر التزامها بقوانين المؤسسة.

هذه العلاقة بين حرية اختيار المؤلف في الدخول في الكتابة وإخضاع نصه لأعرافها وقوانينها وبين أسلوبه ولغته الموروثة تنطوي على مفارقة تودي بحياته. فاختياره للكتابة المؤسساتية كإطار يحكم نصه ويمنحه المشروعية الأدبية هو الاختيار الذي سيلغي وظيفته كمالك ومنشئ للنص، إذ تنتهي هذه الحرية حال دخول النص إلى هذه المؤسسة التي ستضبط معانيه وتؤثر عليها وعلى طروحاته وطريقة تأويله والتعامل معه. فاستقبال النص كنوع أدبي معين (رواية أو قصيدة مثلا) يتأثر بهذا الانتماء. وما أن يدخل النص أعتاب الكتابة المؤسساتية حتى يشق طريقه وحيدا، لا علاقة لتداوله وتأويله لا بمؤلفه ولا بما يمثل أو يحيل إليه (المرجع). ولو تساءلنا كيف يستقبل القارئ النص وما هي علاقة هذا النص بالعالم من حوله، فإن إجابة السؤال تقوم على عدة مفاهيم ينطوي عليها مفهوم الكتابة المؤسساتية هي: فاعلية القراءة، وعملية

التأويل، وعملية التطبيع والواقعية، ونظرية المحاكاة التمثيلية. ويعتمد فهم هذه المصطلحات على فهم النظرة التقليدية للنص. فالنقد الأدبي الذي ينطلق من نظرية المحاكاة التمثيلية يرى النص تمثيلا «موضوعيا» لجزئية أو كل شامل موجود خارج النص كمرجع يحيل إليه، ونرى في النص صفات التشابه وسماته بوضوح تام. أما المؤلف فهو «المبدع» الذي أنشأ هذا النص حتى يجسد هذا المرجع تجسيدا دقيقا، والنص من ثم يكشف عن «قصد» المؤلف العبقري والتأويل قادر على استعادة هذا «القصد».

جاء البنيويون وقلبوا هذا الطرح النقدي وركزوا الجهد على اللغة وأعرافها المتبعة. قالوا إن القارئ (ضمن الكتابة المؤسساتية) لديه «القدرة» (اكتسبها من خلال الخبرة والدربة) على التعامل مع النصوص الأدبية، أي أصبح يمتلك «الفاعلية القرائية» دونما حاجة إلى معرفة المؤلف وقصده بما أن أدبية النص أدخلته تحت مظلة الكتابة المؤسساتية، أي ضمن الإطار العام لهذه الأدبية. وهكذا اقتصر دور المؤلف على كونه الآلية الفاعلة (وغير الشخصية) التي نسخت النص وانتهى دورها بمجرد دخول النص ضمن الكتابة كنوع من أنواعها أو فرع من فروعها. ومع انتماء النص إلى نوع معين، وكنتيجة لهذا الانتماء وانتشار التقليد واستقراره لمدة طويلة، يتوهم التحليل والتأويل أن العلامات الكتابية هي علامات تشير إلى إطار خارجي طبيعي. وأن مهمة التحليل هي كشف معاني العلامات وبنيتها. وهكذا يتوهم التحليل دورا طبيعيا غير متحيز أسهمت بقيامه علامات الكتابة وإشاراتها. لكن واقع الحال غير ذلك. إذ إن هذه الفاعلية القرائية تأتي مشحونة مسبقا بتطلعات محددة بسبب خبرتها ومعرفتها لنصوص سابقة ومشابهة ضمن الكتابة المؤسساتية، وهكذا فإن هذه الفاعلية تبحث عن سمات خاصة يفترض وجودها في النص لكونه ينتمي إلى نوع أدبي دون آخر وليس لأن العلامات تحاكي أو تمثل مرجعا طبيعيا خارج النص. فالنوع الأدبي له أعرافه وقوانينه وقواعده، ولذلك فهو ما يهيئ احتمالية وقوع المعنى تماما مثلما أن اللغة كنظام تهيئ احتمالية حدوث معنى القول الفردي ووقوعه. ولذلك لا أهمية لدور المؤلف و«قصده». وهذا يؤدي بنا إلى قضايا «طبيعية أو تطبيع» النص الأدبي وحدود أو حرية الفاعلية القرائية.

إن فهم النص أو تأويله يعتمد على إدراك العالم الذي يحيل إليه النص، وتعتمد صيغة الكتابة المؤسساتية على قدرة القارئ على إدراك العالم كنقطة مرجعية بالنسبة إلى النص، وكذلك على قدرة القارئ على إضفاء سمة الطبيعية أو الواقعية على النص (تطبيع النص). وعليه أن يدرك أن اختلافات الموقف الاجتماعي وتغيراته ستؤدي إلى

تغير مفهوم الكتابة المؤسساتية بما أن عملية التطبيع (ربط النص بمرجعية خارجية) تخضع لتغيرات الموقف الاجتماعي. إذ إن أي اختلاف في التعبير هو بالضرورة اختلاف في التفكير، ولذلك سيترتب على هذا الوضع تبني استراتيجيات تأويلية مختلفة تنطلق ليس من إدراك خصوصية المؤلف أسلوبا ولغة ومعرفتها، وإنما من فهم المؤسسة (الأدب). وقد يضاعف المرء عدد الكتابات المؤسساتية حتى يستطيع إيجاد مميزات كافية ضرورية لتفسير الطرق التي يقرأ بها النص. فأعراف النص الأدبي وقوانينه وتقاليده هي بالضرورة احتمالات تحقق المعنى، هي طرق مختلفة لتطبيع النص وواقعيته ومن ثم إعطاؤه مكانه في العالم الذي تقوم الثقافة بتحديده، وما تأويل «الشيء» إلا عملية إخضاعه وتبيئته ضمن صيغ أو نظام ما هيأته الثقافة مسبقا. هذه العملية تتم عادة من خلال الحديث عن النص أو الشيء بصيغة خطاب تعده الثقافة مسلمة طبيعية.

يسمي البنيويون إجراءات التطبيع هذه بعدة أسماء: الإنعاش واستعادة النشاط (Recuperation)، قابلية الموثوقية أو المصداقية (Vraisemblable)، والتحفيز (Motivation). ويركز مفهوم «الانعاش» على سمات استعادة الحيوية، أي على الانخراط في الاستخدام الفعلي، وعليه فيمكن تعريفه على أنه محاولة تطهير النص من الشوائب والبقايا وإدخال جميع عناصر النص في صيرورة الامتصاص والتشبع الكلي، ولذلك فالمفهوم يفيد الدراسات التي تتبنى نظرية الوحدة العضوية حيث تتفاعل أجزاء النص وعناصره كافة لتكون وحدة عضوية متكاملة. أما التطبيع فيؤكد على تطويع الغريب والشاذ وإخضاعهما لقوانين النظام الخطابي وأعرافه مما يضفي على هذا الغريب والشاذ صيغة وصبغة الطبيعية والواقعية. أما التحفيز (وهو مصطلح الشكلانيين الروس) فيعنى بعملية تعليل الأجزاء والعناصر ضمن العمل نفسه من خلال إبراز كونها لا تتسم بالعشوائية أو التناقض وعدم الاتساق، بل هذه العناصر والأجزاء تقبل الفهم من خلال وظائفها التي نستطيع معرفتها وتسميتها. وفي المقابل تركز قابلية الموثوقية أو المصداقية على الأنموذج (المثال) الثقافي لما هو «حقيقي» أو واقعي كمصدر للمعنى أو الانسجام والتوافق. ومهما يكن من أمر هذه التعريفات، فخلاصة القول أننا نستطيع دائما أن نجعل الشيء (كائنا ما كان) يؤدي وظيفة الإشارة والدلالة عن طريق وضعه ضمن سياق ووظائف معروفة معينة، حتى حينما نصرح بالعبثية أو عدم المقدرة على إدراكه. فتبيئة النص ضمن إطار معين هي نفسها عملية تجعله قابلا للإدراك والوضوح، هي باختصار عملية استشفاء أو تطبيع.

وتقتضي عملية التطبيع هذه عدة مستويات تضيء النماذج (الأمثلة) الأدبية والثقافية

التي تهيئ قابلية النص للقراءة. والرابط المألوف الذي يجمع هذه المستويات والنماذج معا هو مفهوم المطابقة بين المتقابلين. فعملية تطبيع النص تستلزم دائما وضعه في علاقة مع نوع خطاب أو أنموذج (مثال) يتسم مسبقا بالطبيعية والموثوقية. قد لا يكون لهذه النماذج سمة الأدبية الخاصة، وإنما هي فقط مخزون هائل لما تعده الثقافة طبيعيا وأهلا للمصداقية، بينما هنالك نماذج أخرى هي أعراف أدبية خاصة متميزة تضفي على النص الأدبي سمة الطبيعية. وتندرج جميع هذه النماذج تحت مظلة قابلية الموثوقية أو المصداقية. ويمكن تعريف هذا المصطلح بأحد أو بجميع تعريفات تودوروف الثلاثة: (1) إن قابلية الموثوقية أو المصداقية هي العلاقة التي تقوم بين نص معين ونص آخر عام متشعب ومتفرع قد يسمى «الرأي العام»؛ (2) إن قابلية الموثوقية أو المصداقية هي أي شيء صيره العرف السائد (التراث) مناسبا ومتوقعا من نوع أدبي محدد، «فهنالك من صيغ قابلية الموثوقية أو المصداقية بقدر ما هنالك أنواع أدبية»؛ (3) يستطيع المرء أن يتحدث عن قابلية موثوقية العمل أو مصداقيته كلما حاول العمل أن يقنعنا أنه يخضع للواقعية أو «الحقيقة» وليس لقوانينه الذاتية. وبكلمات أخرى، فإن قابلية الموثوقية أو المصداقية هي القناع الذي يخفي قوانين النص الذاتية، وهو من ثم القناع الذي سنعده علاقة النص بالحقيقة (الواقعية)».

هنالك خمسة مستويات لقابلية المصداقية أو الموثوقية عند جوناثان كولر، أي خمسة طرق يتسنى للنص من خلالها أن يتفاعل مع نص آخر ويتم تعريفه من خلال علاقته بهذا الآخر حتى يكون النص قابلا للإدراك. **أولا**، هنالك النص الاجتماعي المسلم به (وهو ما تراه الثقافة العالم الحقيقي)؛ **ثانيا**، هنالك النص الثقافي (وهو يتداخل مع الأول ويصعب تمييزهما غالبا): مثل المعرفة المشتركة التي يتبناها أفراد الجماعة الثقافية؛ **ثالثا**، هنالك نصوص النوع الأدبي وأعرافه، التي تهيئ قابلية الموثوقية أو المصداقية الأدبية والفنية؛ **رابعا**، هنالك ما يمكن تسميته بالموقف العام مما هو فني (مصطنع) حيث يقوم النص الكتابي باقتطاف قابلية الموثوقية لدى النص الثقافي وكشفها بكل صراحة ووضوح حتى يعزز هيمنة ذلك النص وسلطته؛ ثم **خامسا**، هنالك قابلية الموثوقية أو المصداقية للنصوص المتداخلة المعينة حيث يأخذ نص ما نصا آخر كنقطة انطلاق وبداية، ولابد من معالجته من خلال علاقة الاثنين ببعضهما وعلاقة كل منهما بنظامه المرجعي الذي يضفي عليه صبغة الطبيعية. وعند كل مستوى هنالك طرق وسبل (حيل) لتحفيز فنية الأشكال أو تبريرها من خلال إعطائها معنى ما.

1) النص الاجتماعي: (أو النص الواقعي الحقيقي)، هو الخطاب الذي لا يقتضي التبرير والتعليل والشرح، أو ما يؤخذ على أنه مسلمة بدهية، ويظهر كأنه ناشئ عن بنية العالم الخارجي مباشرة. هو إذن نص نفترض وضوحه وطبيعيته: كأن تقول لكل شيء بداية ونهاية، أو الإنسان مركب من عقل وجسد وعواطف وفكر...

2) قابلية الموثوقية أو المصداقية الثقافية: ثمة قوالب ثقافية ومعرفية متفق عليها في كل مجتمع من شأن النص أن يضعها موضع الاستخدام، لكنها لا تتمتع بنفس المصداقية والامتياز الذي يتمتع بها النص الاجتماعي وعناصره. وذلك لأن الثقافة نفسها تدرك أن هذه القوالب هي مجرد تعميمات ثقافية لا طبيعية كما هي الحال في المستوى الأول. لكن هذه القوالب تساهم إسهاما فعليا ومؤثرا في عملية تطبيع النص من خلال ربطه بالنص الثقافي العام. فكل ثقافة معينة لديها مخازن تغص بمثل هذا النص الذي يشمل كافة أوجه الحياة: الطبية والمنطقية والأخلاقية والاجتماعية والمعرفية وغيرها. ولعل الأمثلة السائرة هي أشهر الأدلة على تسليم الثقافة «بطبيعية» أو صحة مقولة ما. فإن كانت شخصية ما في رواية معينة تعاني من نقص جسدي وكانت سيئة كذلك وذكية في الوقت نفسه، كان من «الطبيعي» أن توصف بمقولة «كل ذي عاهة جبار». وبذلك يرتبط النص الخاص بالنص الثقافي العام، وهذا الأخير يضفي على خصوصية النص أو الشخصية نوعا هاما من العمومية والموثوقية، وبذلك يستمد النص قابلية الموثوقية أو المصداقية من القالب الثقافي الجاهز. وفي مثل هذا الربط تتوثق العرى بين الكلمات والعالم المحسوس أو الفكري. ولعل هذا المثال يغنينا عن ذكر غيره من الأمثلة الجارحة ثقافيا واجتماعيا وأخلاقيا. والفاعلية القرائية ما هي إلا محاولة إيجاد نقاط التماس بين النصين.

3) نماذج (أمثلة) النوع الأدبي: وهي مجموعة الأعراف الأدبية التي من خلالها ترتبط النصوص بنوعها (Genre)، وهي أيضا التي تمنح هذه النصوص قابلية الوضوح والتماسك والتناسق، ومن خلالها يتم تبرير أو تعليل وجود أي تناقض أو انحراف، فترفع عن النصوص تهمة الغموض أو التناقض. وأحد أهم هذه الأعراف، على سبيل المثال، هو عالم المؤلف الخيالي الخاص الذي تحكمه قوانينه الداخلية حتى وإن اختلفت عن القوانين الخارجية الحقيقية، لكنها تتسم بالاطراد والانتظام وبذلك تفسر وتبرر الأعمال والأحداث داخل النص، فتتسم لذلك بسمة قابلية الموثوقية أو المصداقية. هنالك أيضا، كمثال، الراوي وشخصيته التي نتعامل معها بطريقة معينة مقننة. يضاف إلى ذلك أن النوع الأدبي يقتضي منا أن نتعامل بطريقة معينة تختلف عنها

حينما نتعامل مع نوع آخر. فنحن نستقبل أو نتعامل مع الشخصية في مسرحية مأسوية أو جملة يتلفظ بها بطل المأساة بطريقة تختلف تماما عن تعاملنا معها هي ذاتها لو كانت في ملهاة. هنالك إذن توقعات وتطلعات معينة يمليها النوع الأدبي مسبقا (أنظر: **علم السرد**).

وغالبا ما يتم الخروج على هذه التوقعات والتطلعات والاحتمالات. لكن تبقى وظيفة الأعراف قائمة تعيننا على معرفة ما يتطابق معها وما يخرج عنها. وكل ما سبق «حيل» فنية تقتضيها عملية التطبيع، والمستوى الرابع يفسر لنا كيف يتم الخروج على هذه الأعراف ومن ثم كيف تهيئ هذه الأعراف للخروج أن يقع وكيف تتم عملية التطبيع.

4) الطبيعي (الحقيقي) عرفا: ينطوي هذا المستوى على الادعاء الصريح أو المضمر بالخروج على العرف الأدبي أو إنتاج نصوص لا يوجد لها ما يفسر قابلية الموثوقية أو المصداقية على مستوى أعراف النوع الأدبي وتقاليده. مثال ذلك طبعا تدخل المؤلف أو الراوي في الأحداث حتى يحبط التوقعات المرتبطة بالنوع والاحتمالات القائمة، كأن يخبرك المؤلف مباشرة في النص بأنه سيقطع خطوط فن القصة ومقتضياتها ويحبط توقعات القارئ أو أن ما يرويه، على غرابته التي لا تظهر إلا في القصص والروايات، هي الحقيقة المحضة، أو أن يعلمك بما سيفعل أو ما لن يفعله. في هذا المستوى تتم عملية التطبيع من خلال قراءة مثل هذه الحيل والعبارات على أنها موقف ثقافي أو اجتماعي نقدي حول هذا الفن أو ذاك الفن الذي تظهر العبارات فيه، أي هي نقد موجه إلى نظرية المحاكاة مثلا. فيصبح الفن (النص) على وعي بحالته الخيالية وبأعرافه كوسيلة لاحتواء القارئ وإضفاء نوع من الطبيعية على الراوي وعلى النص وإعطائه سلطة أقوى وأكبر. ولهذا حتى وإن عارض النوع الأدبي أعرافه الخاصة وتقاليده الموروثة من خلال وعيه الذاتي بحيل الأدب، فإن الفاعلية القرائية ستستخدم أنواعا من الحيل المختلفة تتناسب مع العمل حتى توجد علاقة ما بينه وبين مرجعه (النظام الأدبي خاصة)، ثم إن لدى عملية التأويل مخزونا هائلا من وظائف الأدب التقليدية والمواقف الثقافية منه التي لا تعدم إيجاد موقف مواز لما يتبناه النص تقوم الفاعلية القرائية بتوظيفه حتى تجد نقاط التماس بينه وبين عالمه الخاص (المرجع).

5) المفارقة والمعارضة الساخرة: وعملية التطبيع في هذا المستوى هي فرع من فروع المستوى الرابع. فإذا اقتطف النص أو تبنى أعراف نوع أدبي آخر أو عارضها

معارضة ساخرة، فلابد أن ينتقل التحليل والتأويل إلى مستوى أعلى من مستويات التأويل السابقة، مستوى يسمح بارتباط وتقابل النقيضين بالرجوع إلى مفهوم الأدب نفسه. وعلينا أن نأخذ في الحسبان كلا النظامين، نظام النص الأصلي ونظام نص المعارضة. فيركز التأويل على نقاط التشابه والاختلاف. وحقيقة الأمر أن مفهوم المستوى الرابع يأخذ وضع التنفيذ الفعلي في هذا المستوى من خلال مفهوم المعارضة التي تعمل كحيلة فعالة للتطبيع. وبمجرد تحديدنا للنص على أنه «معارضة» فإننا نكون، لا محالة، قد حددنا الكيفية التي سيتعامل النقد أو التأويل مع هذا النص. فالسمات الجادة في النص الأصلي تصبح مجرد سمات سخرية وأنواعا من المغالاة. ولهذا فإن المعارضة تنطوي على نوعين من قابلية الموثوقية والمصداقية، لكنها لا تؤلف بينهما كما هي الحال في المستوى الرابع، وإنما تصر مؤقتا على قابلية موثوقيتها أو مصداقيتها. في هذه السمة تتشابه المعارضة والمفارقة وإن اختلفتا في أمور مهمة أخرى.

وتتسم المفارقة جوهريا بإمكانية عدم الإدراك، ولكي تتسم جملة ما بالمفارقة لابد أن تكون هنالك مجموعة ما من القراء يأخذونها حرفيا ويجهلون تماما كونها مفارقة ما. ومثل المعارضة، فهي تضم نظامين غير متكافئين أو متناقضين على مستوى أعلى من مستوى التناقض المألوف؛ كما أنها تتجسد في أنواع مختلفة منها: مفارقة الموقف والمفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية، وهي عموما تثير توقعات واحتمالات تتصف بالمفارقة. ومن هنا يستطيع التحليل تطبيعها من خلال إيجاد النظام الذي يجعل أنظمة المفارقة المتضادة قابلة للإدراك والمقبولية. هذه الخصائص والحيل هي التي تعتمد عليها القدرة/ الكفاءة عند القارئ وتصبح أساس الفاعلية القرائية ومبررها. لكن حينئذ تبرز إشكالية دور الأعراف والحيل في الحد من الفاعلية القرائية وتأطيرها، أي ضرورة تقييد أو إطلاق حرية الفاعلية القرائية. يختلف البنيويون حول هذه النقطة. فهناك من يرى تقييد الفاعلية القرائية بأعرافها وشفراتها، وقصرها على إيجاد نقاط التماس بين النص وعالمه الذي يحيل إليه، أي قصرها على عملية الاستشفاء (أي تطهير النص من الشوائب والبقايا وإدخال جميع عناصر النص في صيرورة الامتصاص والتشبع الكلي حتى تظهر وحدة النص العضوية). لكن هنالك من يرى منح هذه الفاعلية حرية مطلقة، خاصة أنهم يرون الفاعلية القرائية عملية «إبداعية» لابد أن تفتح نفسها للعب الدلالات النصوصية الحر. هؤلاء هم الذين تجاوزوا **البنيوية إلى** مابعدها واقتنعوا بأن ما ينطبق على النص ينطبق أيضا على مرجعه. فلم يعد تمثيل النص للعالم الخارجي الواقعي

بمستوياته المختلفة وتوافقه مع هذا العالم هو وحده مجرد وهم ومحض بنية فكرية ثقافية، بل إن هذا الوهم يمتد إلى «العالم الواقعي» نفسه، فهو لا يتجاوز بحال كونه مجرد بنية من العلامات التي بدورها تكتسب دلالاتها من أعراف وشيفرات وأيديولوجية ثقافية محددة. من هنا ظهرت مصطلحات جديدة للنص (كالكتابة أو **النصية** [Textuality] أو **العبر نصية** [Intertextuality]). فقام رولان بارت بسك مسميين: **النص المقروء** [المغلق] (Lisible) و**النص المكتوب** [المفتوح] (Scriptible).

مراجع ومصادر:

حرب، علي. **النص والحقيقة I: نقد النص**. الدار البيضاء، المغرب/ بيروت لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1993م.

صمود، حمادي. «في مقتضيات التعامل مع النص.» **علامات في النقد الأدبي**. مج. 2، ع. 5 (سبتمبر 1992م)، ص ص: 19-26.

العيد، يمنى: **في معرفة النص**: بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1983م.

كرسطيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، ط 1، 1991.

مفتاح، محمد. **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**. الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 2، 1990م.

يقطين، سعيد. **انفتاح النص الروائي: «النص-السياق.»** الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1989م.

مداخل لتحليل النص الأدبي: النقد الأدبي في منعطف القرن-- أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، الجزء الثالث، القاهرة (1997م).

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Barthes, Roland. "From Work to Text." In *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. London: Harper Collins, 1977.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven: Yale University Press, 1974.

Scholes, Robert. *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*. New Haven: Yale University Press, 1985.

○ ○ ○

النص المتعالق

(Hypertext)

شاع هذا المصطلح حديثا بسبب تطور الحاسب الآلي والنصوص الإلكترونية، ووصل تأثيره إلى حقول تمتد من الأحلام **ونظرية العماء** إلى أدلة إصلاح الطائرات مرورا بكافة الحقول الإنسانية وغير الإنسانية، ليس لأنه يقوم على أسس غير معروفة، بل لأنه من

البساطة بحيث يؤدي مهام خدمية. وقد دعت الحماسة لفوائد هذا النص ونظريته مؤلف «**قراءة وتدوين الكتاب الإلكتروني**، نورمان ميروفيتز، إلى عنونة كلمته الافتتاحية، في مؤتمر حول النص المتعالق: «النص المتعالق-- هل يقلل الكولسترول، أيضا»؟ والمصطلح يتألف من مفردتين كلاهما تمثل إشكالية بذاتها. فإذا شاع اليوم الوعي بإشكالية مصطلح «النص» وتداخل مصطلح النصوصية، فإن الوعي بإشكالية البادئة المضافة إلى النص هنا، يضاعف هذه الإشكالية. والبادئة هذه لا توجد منفردة، وإنما تضاف إلى غيرها من المفردات لتكسبها معان وخصائص جديدة. ويتضح مما ينجم عن الإضافة أن للبادئة دلالات مثل: فوق، أعلى، إفراط، ازدياد، ولمثل هذه الخصائص ذهب البعض في نقلهم المصطلح إلى مسميات مثل «فوق النص»، أو «النص المفرع»، أو «النص الفائق» كما ذهب الدكتور علي حرب. لكن البادئة تنطوي أيضا على بعد آخر قل الالتفات إليه علما بأن تطبيقات هذا النص تقوم أساسا على مثل هذا البعد؛ أي إمكانية تحقق «وجود» أو «كينونة» في فضاء أبعاده أكثر من ثلاثة. ولعل في هذه السمة ما يبرر مصطلح «التعالق».

ويجمع المعنيون بهذا المصطلح على أن رائد الحاسب الآلي، ثيودور هولم نيلسون هو الذي استخدمه أول مرة في منتصف ستينيات القرن الماضي (1965م)، ليعني به، كما يقول، «كتابة غير تتابعية-- نصا يتشعب ويعطي القارئ خيارا، وخير مكان لقراءته هو شاشة تفاعلية. وكما هو مألوف لدى العامة، فإنه سلسلة من الكتل النصية تربطها حلقات وصل من شأنها أن تمنح القارئ مسارات مختلفة». أما الأصل الحديث لهذه الفكرة فيعيده المهتمون إلى فانفار بوش الذي كتب في عام 1945م مقالا بعنوان «كما قد نفكر» عرض فيه حلا لإشكالية تراكم «جبل الأبحاث» وصعوبة متابعة مستجداتها، حيث دعا إلى شكل من «ميكنة» الملف الخاص والمكتبة الخاصة؛ أي تطوير جهاز آلي (ذاكرة) مهمته تصنيف المعلومات، ووصفها، واستعادتها، وربطها معا، وتتبع هذه الآلة خصائص التفكير البشري في نظرته للأمور. ويأخذون على طرح بوش أنه ما زال حبيس الطريقة «الخطية» التقليدية، وهذا ما لا يقبله مفهوم «التعالق» والنص المتعالق.

والتعالق النصي في أبسط تعريفاته هو «القراءة غير الخطية»، أو هو بكلمات جورج لاندو «تقنية معلوماتية تتألف من كتل نصية، أو مفردات، إضافة إلى حلقات الوصل بينها ومسارات الربط التي تفضي إليها». ومع أنه مفهوم غاية في البساطة، إلا أن بساطته هذه لا تعكس ما يفتحه من إمكانيات هائلة. والواضح أن «آلة» بوش، كما

يبين ذلك عنوان مقاله، كانت تحاول تجسيد آليات التفكير البشري، لكنها أيضا ظلت حبيسة عصرها الذي لم يكن ليفكر بطريقة غير خطية، مما فتح الطريق أمام مسارات الآلة لتفعل فعل التفكير بطاقة خرافية. فالنص المتعالق هو ببساطة الربط المباشر بين موقع وموقع آخر من النص نفسه أو نص آخر، أو معلومة في غير مكان، والقدرة على استحضارها في اللحظة ذاتها. والموقع أو المعلومة قد تكون كلمة منفردة، أو كتلة من نص أو صورة، أو قد تكون كتابا بأكمله. ولهذا فإن هذا النص كتابة غير متتابعة، بل إنه يتفرع ويتشعب مانحا القارئ خيارا لتتبع مساراته من خلال معابر متعددة. وهو كذلك عمل غير مغلق بل نسيج مفتوح من الآثار والتداعيات غير المتجانسة، التي تعيد باستمرار عملية صيرورتها وتكاملها. ولهذا فإن بنية النص بنية غير ثابتة بل متحركة متموجة أبدا، دون بداية أو نهاية، إذ يكون المرء حيثما كان دائما في الوسط. وعلى عكس المفاهيم السائدة للنص، فإن النص المتعالق ليس كلا عضويا إنما جزئية نسيج ليس لها معنى ثابت بذاتها، وحدودها متغيرة باستمرار.

وهذه الميزات والخصائص تتنافى مع الكتابة الخطية والتفكير التتابعي، حيث يبدأ المرء من البداية إلى النهائية. فهذا النص المتعالق يمنح القدرة على القفز فوق النص وخارجه، وحوله والترحل بين أفكار وقضايا لها ارتباطها بالموضوع. ومع أن مثل هذه الترحال ممكن على الورق (كما في حالة الإحالة والهوامش، أو الإرشاد إلى كتاب آخر)، إلا أن سهولتها في برامج الحاسب الآلي للنص المتعالق لا تضاهى، بل مع تطور شبكات الانترنت، تكاد المكتبة بأكملها أن تكون تحت بصرك في الوقت نفسه. فالمؤلف شأنه شأن القارئ باستطاعته بناء النص ليس على عادة الطباعة من البداية إلى النهاية، وإنما من ربطه كتلا متفرقة من النصوص التي لا تتبع بالضرورة تواليا خطيا مكانيا أو زمانيا. بل كل ما يحتاجه المؤلف هو زراعة الروابط وحلقات الوصل بين معلومة وأخرى سابقة كانت أو تالية، في النص نفسه أو خارجه.

والمهتمون بهذا النص يرون نظريته تقوم على نظريات النص مابعد البنيوي التي نادى بها دريدا، وفوكو وبارت على وجه الخصوص. ولعل في وصف بارت للنصوصية المثلى في كتابه **أس/ زي** تعريفا حقيقيا للنص المتعالق حتى أن جورج لاندو استشهد به حين عرض لتاريخ مصطلح النص المتعالق. يقول بارت: «إن في هذا النص المثالي شبكات كثيرة ومتفاعلة معا، دون أن تستطيع أي منها تجاوز البقية؛ إن هذا النص كوكبة من الدوال لا بنية من المدلولات؛ ليس له بداية؛ قابل للتراجع، ونستطيع الولوج إليه من مداخل متعددة، ولا يمكن لأي منها أن يوصف بأنه المدخل

الرئيس؛ والشيفرات التي يهيئها تمتد على مسافة ما تستطيع [رؤيته] العين، ولا يمكن تحديدها [أي الشيفرات] . . . إن أنظمة المعنى تستطيع السيطرة على هذا النص المتعدد [تعددية] مطلقة، لكن عددها غير قابل للانغلاق أبدا، لأنه كما هي الحال معتمد على لانهائية اللغة». ولا يختلف هذا عن وصف ميشيل فوكو للكتاب خاصة في **حفريات المعرفة**، وهو الذي أورده لاندو أيضا، لكن بصورة مقتضبة، ونورده هنا كاملا. يقول فوكو «إن أطراف الكتاب القصوى ليست واضحة المعالم أبدا: إذ بغض النظر عن عنوانه وأسطره الأولى ونهايته، وبغض النظر عن ترتيبه الداخلي ووحدته الشكلية، فإن الكتاب مشتبك بنظام من الإحالات إلى غيره من الكتب، إلى غيره من النصوص، إلى غيره من الجمل: إنه حلقة ضمن شبكة».

والنص المتعالق بهذا التعريف وهذا التاريخ لعله التجسيد والتطبيق العملي لقضايا كانت محض تجريد في ذهن القارئ مثل النصوصية المتداخلة، والنص المقروء، والإزاحة، **ونظرية العماء**، وشبكات القوى، إضافة إلى موقع القارئ والمؤلف، والكتاب. بل إن هذا النوع من النص أعطى لمفهوم «السيميولاكرم» تحققا غير واقعي (والمفارقة مقصودة) . ليس مصادفة إذن أن يذهب جورج لاندو في مقاله «ماذا سيفعل الناقد» إلى أن

> النص المتعالق، شأنه شأن أعمال مابعد البنيويين الحديثة أمثال رولان بارت وجاك دريدا، يعيد النظر في الفرضيات المتعارف عليها والتي سادت طويلا حول المؤلفين والقراء والنصوص التي يكتبونها ويقرأونها. فالربط الإلكتروني، وهو أحد مظاهر تعريف النص المتعالق، يجسد أيضا أراء جوليا كريستيفا حول النصوصية المتداخلة، وإصرار باختين على التعددية الصوتية، ومفهوم ميشيل فوكو لشبكات القوى، وأفكار جيل دولوز وغاتري فيلكس حول «الفكر المرتحل».

وهكذا لا شك أن المتابع لأدبيات هذا النص سيلاحظ أن هذا النص قد غزا وعزز من النظريات المعاصرة في حقولها المختلفة، بدءا من سقراط إلى مفهوم الديمقراطية المعاصر.

ولا شك أن لهذا النص وما يعتمد عليه من تقنية تأثيرا هائلا على الثقافة وفرضياتها، سواء على المستوى المحلي أو الكوني. فللتقنية أثر تكويني حين تنسحب على مفاهيم أخرى، إذ لا تبقى تلك المفاهيم أو المادة على حالها، بل تتغير استجابة للتقنية الجديدة. ومن الإشكالات التي سيثيرها النص المتعالق تلك التي تجسد واقعيا

عدم إمكانية «قراءة» النص الذي تفرزه أجهزة النص الإلكتروني؛ وانعدام هذه الإمكانية ليس مثيلا لمقولات النقد السابقة التي ترى أنه لا يمكن الإحاطة بالنص، بل هي حقيقة واقعة في النصوص الإلكترونية، خاصة عندما يختار كل قارئ مساره الخاص، أو حينما يكون النص كبيرا جدا. كما أن عملية إفراز النص نفسه قد لا تتكرر وبذلك لن يقرأ شخصان النص نفسه. ولمثل هذا الوضع تأثيره على الناقد ودور النقد والنظرية، بل ونظرية الأدب والإبداع. كما أن النص غير الخطي يقتضي أن يعيد النقد النظر في مصطلحات الأدب المألوفة كالحبكة، والسرد، والقصة، وما إلى ذلك. بل لعل الناقد، نتيجة خصائص النص الإلكتروني، أن يتنازل عن دوره المتعالي المألوف بوصفه قارئا مهيمنا ومحيطا بالنص، ويكتفي (شأنه شأن علماء الطبيعة) بأن إنتاجه النقدي ليس أكثر من «عينة» أو مثال. وهذا الدور هو الذي أنيط بناقد المسرح الذي يرى تقريره عن عرض مسرحية ما مجرد حالة واحدة فقط من بين عروض أخرى متعددة لم يرها أصلا.

مراجع ومصادر:

Berk, Emily, and Joe Devlin, eds. *The Hypertext/Hypermedia Handbook*. New York: McGraw-Hill, 1991.

Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

Landow, George P., ed. *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.

Nelson, Theodor Holm. *Literary Machines*. Swarthmore, Penn.: Nelson H. Theodor, 1981.



النص المفتوح والنص المغلق

(Open and Closed Texts)

حاول أمبيرتو إيكو إشاعة مفهومي النص المفتوح (Open Text) والنص المغلق (Closed Text)، لكن جهده لم يثمر كما أثمر جهد بارت في إشاعة مفهومي النص **المقروء والنص المكتوب**. بل إن مفهومي إيكو غالبا ما اختلطا بمفهومي بارت، رغم أن الشبه يتوقف بمجرد أن نعرف أن النص المفتوح عند إيكو يقترب من **النص المقروء** عند بارت، والنص المغلق عند إيكو يعادل تقريبا **النص المكتوب** عند بارت. وقد اختلط الأمر على كثير من النقاد، إذ حسبوا أن النص المفتوح يعادل النص المكتوب، في حين أن العكس تماما هو الصحيح عند إيكو. وقد أورد إيكو هذين المصطلحين

في كتابه (**دور القارئ** - 1981م) حرصا منه على إشاعة أهمية القراءة وتأكيدا لدور القارئ (كما هي الحال مع دعاة **استجابة القارئ** و**نظرية الاستقبال**).

ويرجع الخلط هذا إلى تعقيد المفهومين: فالنص المفتوح نص مغلق، غير أن قيمة الانغلاق هذه قيمة إيجابية لدى إيكو، على عكس الحال عند بارت. إذ هذا النص المغلق (وهنا مركز الخلط) هو نص منفتح على أية قراءة. وهكذا فالنص المغلق عند إيكو هو النص الذي ينفتح على كل احتمالات التفسير، أي أنه النص، كما يقول، الذي «يقبل كل تأويل محتمل». وأنموذج إيكو لمثل هذا النص هي روايات إيان فليمنج الذي اختلق شخصية (جيمس بوند). ويرى إيكو أن مثل هذه النصوص «المغلقة» التي تنفتح على كل قراءة محتملة «تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي». وعلى عكس هذا النص، فإن النص المفتوح هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة، والتأويلات التي يتعرض إليها هذا النوع من النصوص مجرد أصداء لبعضها بعضا، على عكس الاستجابات التي يستثيرها النص «المغلق». فكما يقول إيكو، إنك «لا تستطيع استخدام النص [المفتوح] كما تشاء، وإنما فقط كما يشاء النص لك أن تستخدمه. فالنص المفتوح، مهما كان مفتوحا، لا يقبل أي تأويل». إن انفتاح النص يجعل القارئ قيد دور محدد لا يستطيع تجاوزه، «فالنص المفتوح يحدد مشروعا مغلقا لقارئه المثالي الذي هو [أي: القارئ المثالي] وحدة من استراتيجة النص البنيوية».

من هذا المنطلق يلعب القارئ دورا حاسما في تحديد نوع النص وتنظيمه، على أن هذا القارئ يتكشف داخل النص نفسه. يقول إيكو فيما يتعلق بالنص المغلق: «يستطيع المرء في الأغلب تخمين نوع القارئ الذي افترضه المؤلف، وليس ما هي المتطلبات التي سيواجهها القارئ الجيد».

ولا شك أن التمييز بين النصين يفترض تمييزا إجناسيا (Genre) من شأن القارئ أن يدركه، ولهذا نادى إيكو بأهمية **القارئ الأنموذج أو المثالي**. كما أن مثل هذا التمييز القائم على انفتاح التأويل وانغلاقه، يفترض أيضا صحة التأويل، وهذا افتراض يناقض ما يذهب إليه معظم دعاة **استجابة القارئ** و**نظرية الاستقبال**.

مراجع ومصادر:

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts.* London: Hutchinson, 1981.

○ ○ ○

النص المقروء

(Lisible)

هو نص يتسم بسمات النص الحداثي (التي لا تختلف عند بارت عن سمات النص الكلاسيكي)، كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها، كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة. فهذا القارئ مستهلك فقط، يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته، وهو في عملية استهلاكه هذه إنسان جاد جامد «عقيم». وكذلك يقتصر دور المؤلف على دور الممثل الذي يقدم أو يعرض «الواقع» الحقيقي المفترض. هذه طبعا هي صفات النص الكلاسيكي الذي يتبع سمات نظرية النقد وأعرافها النابعة من نظرية المحاكاة في الإنتاج الأدبي، والتي تعتبر النص مرآة عاكسة للعالم الذي يقوم النص بتصويره، أو هي النظرية التعبيرية التي تفترض أن النص يعبر عن غاية سامية مصدرها المؤلف ويحمل رسالة جادة تهم خلاص البشرية.

○ ○ ○

النص المكتوب

(Scriptible)

هو نص مفتوح مابعد حداثي، يختلف جوهريا عن النص الكلاسيكي، فقد كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه. وهو يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة. ولهذا يتحول دور القارئ إلى دور إيجابي نشط، دور منتج وبان، حيث يشارك (إن لم يتجاوز) الكاتب في إنتاج النص. وتكاد تنحصر سمات النص المكتوب بما يلي: (1) تتم معايشة النص وتجربته على أنه فاعلية أو حيوية ناشطة للغة، فهو عملية إنتاج، وليس مادة قابلة للاستهلاك. (2) وهو نص في صراع ومواجهة مع حدود العرف والمقروئية وحدودهما لأنه يتجاوز الهرمية العرفية للنوع الأدبي. (3) وهو نص يمارس إرجاء المدلولات إرجاء أبديا عن طريق تشبثه بالدال الذي يتسم باللعب الحر، وهي سمة تجعل من المحال إغلاق النص أو انتظامه وقيامه على مركز محدد. (4) ويتألف هذا النص من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ومن لغات ثقافية متباينة (هي ذاتها مجهولة الأصل ولا تدل على نقطة أصل معينة). من هنا يكتسب النص تعددية المعنى التي لا تقبل الاختزال، والنص بذلك لا يسعى إلى إبراز

الحقيقة وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره. (5) يأتي المؤلف إلى هذا النص ليس كأصل يبرر أو يفسر القصد والمعنى، وإنما كضيف قارئ كغيره من القراء. (6) يقوم القارئ بإنتاج هذا النص كلما قرأه وكأن عملية القراءة هي مشاركة من القارئ يقدمها للمؤلف كي ينتجا النص معا. (7) يتجه هذا النص ويفضي إلى طوباوية مغرية وإلى متعة (جنسية). كيف يتحقق للقارئ هذا الدور؟ الجواب يقتضي عدة أمور ترتبط بقضية الكتابة، التي تجلب معها مفهوم **النصوصية** ومفهوم **النصوصية المتداخلة**، **والنص المتعالق** ومفهوم **موت المؤلف**.

مراجع ومصادر:

Barthes, Roland. "From Work to Text." In *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. London: Harper Collins, 1977.

○ ○ ○

النظرية الأدبية

(Literary Theory)

أصبحت النظرية عموما والأدبية خصوصا تخصصا تخصصا قائما بذاته، له أنصاره ومناهضوه، حتى أن محرري كتاب **النظرية بين التخصصات** قالا: «بدأت تظهر النظرية وحدها مفردة دون أي صفات تحديدية لا خلفها ولا قبلها. فالمفردة لم تعد مرتبطة بصفات [تخصصها] كما في النظرية النقدية، أو النظرية الأدبية، أو النظرية النفسية. ولم تعد المفردة تجر خلفها مضافا إليه، كما في نظرية الفعل الاجتماعي، أو نظرية اللغة، وغيرها». ولا شك أن النقاش الحاد حول أهمية النظرية أو حتى الحاجة إليها له دوافعه التاريخية والتخصصية. ولكي نعي ما دار حول النظرية في العقدين الماضيين من جدل حاد، علينا أن نعي أصل المفردة وسلوكها منذ تأسسها في الموروث الإغريقي واللاتيني إلى اليوم. فالمفردة تعود في أصولها إلى «النظر» والرؤية والبصر، والحقيقة والمعرفة المجردة من الغايات النفعية. بل إن مفردة الحقيقة «*Thea*» تكاد تتأصل في المفردة مثلما يتأصل فيها أيضا مفهوم الآلهة «*Theo*».

ثم إن للمفردة صلة وطيدة برياضة الجري والسباق، مما يقتضي وجود حكام المباريات والمشرفين على السباقات. والناظر (*Theoros*)، كما يقول هابرماس، هو «المندوب الموفد من قبل المدن الإغريقية إلى الاحتفالات العامة، ومن خلال النظر (*Theoria*)، أي المشاهدة، فإنه يهب نفسه ليصبح مُـلكا للأحداث المقدسة». وإضافة

إلى الإيحاءات الدينية فإن لمفردة النظرية أيضا إيحاءات ومعاني ترتبط بالعلاقات الدولية، إذ المشاهد (*Theoros*)، كما يقول ريدنغز، هو «تحديدا المرء الذي يرتحل حتى يرى الناس والأشياء»؛ ويضيف أيضا أن المفردة «مشتقة من مصدر أن تجري (*Theo*)، والنظارة المشاهدون (*Theoria*) كانوا حكاما رسميين [يشرفون] على المتسابقين. لقد فهم الإغريق النظرية (*Theory*) دائما بوصفها موظفا حكوميا منهمكا في العلاقات الدولية». ولا شك أن أفلاطون حين صاغ القانون الثالث في كتابه **القوانين** كان يعني هذا المنصب الحكومي، فهو يقول «على الشاعر ألا ينظم شيئا منافيا لقوانين وأحكام قضاة المدينة... وألا يطلع أي مواطن عادي على شيء نظمه قبل أن يضعه بين أيدي القضاة المعنيين بهذه الأمور وبين أيدي حماة القانون، وقبل أن يجيزوه».

ولما انتقلت المفردة إلى اللاتينية تعمقت دلالتها التأملية العقلانية، كما أصبحت تنطوي على معاني الفصل والتقطيع والتخصيص، فهي تعني كما يقول هايدغر، «أن تعزل شيئا ما في قطاع منفصل وتحصره داخله، إذ إن جذر التأمل (*templum*) يعني في الأصل مسارا انحفر في السموات وعلى الأرض (ومسار الشمس هو علامته في منطقة السموات)». والنظرية منذ أفلاطون وأرسطو على صلة بقضايا الإنسان الحاسمة، البصر، والكينونة، والمعرفة، والتعلم، والمجتمع المعرفي الخاص (الطائفي). بل إن أرسطو أثنى على هيئة الكهنة المصرية لأنها اكتشفت المعرفة النظرية (قوانين الرياضيات تحديدا)، إذ تمتع رجال الدين في مصر بوقت من الراحة مما سمح لهم بالتأمل المعرفي المجرد غير النفعي. وعلى النظر وأهميته أرسى أرسطو نظرياته سواء المتعلقة بالأدب أو الميتافيزيقا.

ورغم أن أرسطو يعلي من شأن المعرفة النظرية لأنها مجردة من كل العلائق غير الموضوعية، ورغم منهجية أرسطو الصارمة في دراسة الظواهر جميعا، إلا أنه يبني المعرفة النظرية بناءا يجسد الطبقية الاجتماعية الأثينية في عصره. وهكذا فهو يميز تمييزا طبقيا بين المعرفة النظرية والمعرفة التقنية التطبيقية العملية. فالمعرفة النظرية تجعل من مالكها سيدا يصدر الأوامر ولا يستقبلها. أما الذي يعمل بجسده وعضله لا بعينه وتأمله العقلي فهو بالضرورة الطبيعية خادم وتابع. يقول أرسطو في **علم السياسة**: «إن من يستطيع الاستشراف بعقله إنما هو بالطبيعة مالك وسيد؛ ومن يعمل بجسده فإنما هو تابع وبالضرورة خادم». ولهذا يعزو جون ديوي الاحتقار الفلسفي للمعرفة التطبيقية العملية إلى الطبقية الاجتماعية التي وسمت المجتمع الأثيني، إذ إن هذه المعرفة مرتبطة

«بالاحتقار الاجتماعي المنوط بالعامل الذي ينهمك بأنشطة نافعة للجسد».

والنظرية عموما سواء كانت علمية أم أدبية تنطوي على مجموعة من التعميمات التأويلية التفسيرية التي تؤدي إلى شرح وتفسير نصوص معينة؛ وبذلك تؤدي وظيفة منهجية من شأنها في أفضل الأحوال أن تحد الحقل المعرفي لا أن توسعه. على أن أهم خصائصها تتمحور حول التمييز بين «النظرية» و«التطبيق». ولا شك أن لهذا العزل نتائجه السلبية، إذ إن مجال النظرية يبقى محصورا في الحقل التأملي الخالص بعيدا عن الغايات والمنافع، وبذلك يكون عديم الفائدة في المجالات المتحيزة والفعل السياسي والاجتماعي. فالنظرية، حسب تعريفها الكلاسيكي، تعنى بالمعرفة المجردة غير النفعية؛ لكن الدراسات الحديثة أثبتت تحيز هذه الدعوى نفسها وأثبتت أن لها من الأيديولوجيا والقسر ما ينقض أسسها. ولعل التمييز الطبقي الاجتماعي الإغريقي يكفي لكشف زيف هذه الدعوى الطوباوية، وكشف النخبوية التي تكتنف النظرية دائما. ولهذا فقد احتجت باربرا كريستيان (في مقال حديث عنوانه «سباق/عرق النظرية») بقولها: «إن النظرية قد أصبحت سلعة تساعد على تقرير ما إذا وظفتنا المؤسسات الأكاديمية أو رقتنا -- بل أسوأ من ذلك ما إذا سُمعنا»، كما لم تفشل في رصد النخبوية التي تفرزها النظرية والميل الديني الذي يسم تأويلاتها، فتقول: «إن عرق/ سباق النظرية، برطانته الألسنية، وإصراره على الاستشهاد بأنبيائه . . . ورفضه حتى ذكر أعمال معينة للكتاب المبدعين. . . قد أخرس كثيرا منا إلى درجة أننا لم نعد قادرين على مناقشة أدبنا الذاتي».

وخلال السبعينيات والثمانينيات برزت النظرية كمحطة جدل ونقاش في حقل دراسات الأدب، فهاجمها خصوم ودافع عنها أنصار. على أن النقاش تمحور حول علاقتها بالمعرفة والتجربة وعلم الجمال، وبالتالي فإن ارتباطها بالأدب بوصفه تخصصا مؤسساتيا جعل من المحتم إرساء قواعد جامعة له، خاصة أن دراسة الأدب تقتضي من الاهتمام ما من شأنه أن يتجاوز الاهتمام بالتجربة الجمالية والذوق الشخصي. بل إن المنظرين للأدب أصروا على أهمية المعرفة التي لابد أن تكون غاية الدرس «العلمي» المتجرد. ويعود الاهتمام بالنظرية إلى **النقد الجديد** وإلى **نقد النماذج العليا** الذي أرسى أسسه نورثروب فراي، مما يؤكد تحول النقد إلى تخصص قائم بذاته. والنظرية في هذا المجال تستهدف «تأمل المعنى» والتركيز على الفهم وليس الحقائق أو الكون التي هي مجال العلم، ومثل هذا التركيز من شأنه أن يبعد النقد أو النظرية عن ذاتية التجربة الجمالية.

وقد استهدفت النظرية الحديثة الحاجز القائم بين النظرية والتطبيق، لتستجوب تحيزاته وفرضياته الخفية، وأثبتت وعيها بإشكالاته الأيديولوجية والمعرفية. ولعل موقف جوناثان كولر من هذا الفاصل يبوح بما يشعر به كثير من أنصار النظرية؛ فهو يقول في تقديمه ترجمة كتاب تودوروف، **شعرية النثر**، إلى اللغة الانجليزية: «لقد تعودنا أن نفترض أن هدف النظرية هو إثراء وإضاءة الممارسة النقدية، وأن [النظرية] تجعل ممكنا تفسير الأعمال الأدبية المحددة تفسيرات أكثر تماسكا ودقة». لكنه كغيره يرى عكس ذلك، إذ يرى أن النظرية اليوم وليدة بيئتها الثقافية الأيديولوجية: وليدة العرف المؤسساتي تحديدا. ولهذا فهو يكمل قائلا: «إن الشعرية تؤكد على أن التفسير ليس هدف الدرس الأدبي . . . إن هدف الدرس الأدبي هو فهم الأدب بوصفه مؤسسة إنسانية، أي صيغة دلالية. إن الشعرية حين تدرس أعمالا محددة فإنما تسعى ليس إلى تفسيرها، بل إلى كشف بنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى». ومثل هذا التأمل في صيغ إنتاج المعنى لا يفتح النظرية وحسب على البيئة الثقافية المؤسساتية، بل يكشف آليات العرف وأهمية المؤسسة في تكوين وتوجيه أدق المفاهيم «العلمية»، وكذلك المنهجيات التي تفرزها الأعراف المؤسساتية وتتبعها. ولقد أسهم بارت في إرساء دعائم هذا الوضع حين أصر على أن العلم البنيوي في النقد: «لا يمكن أن يكون علما بالمحتوى . . . وإنما علم بظروف [أو شروط] المحتوى».

وإذا كانت النظرية في أعم تعريفاتها هي انغماس التفسير الأدبي والتقييم النقدي في نظام من العمومية المفهوماتية، فإن المراقب لتطور النظرية في حقبة مابعد منتصف ستينيات القرن العشرين يلاحظ أن النظرية الأدبية قامت لتواجه مقاربات الأدب مقاربات غير ألسنية، أي مقاربات تاريخية أو جمالية أو اجتماعية أو نفسانية أو دينية. والنظرية الأدبية في مناهضتها هذه الطروحات وفي أبسط صورها، هي تطبيق لألسنية سوسير على النصوص الأدبية. بل إن بول ديمان يربط ربطا محكما بين ظهور النظرية وبروز المصطلح الألسني في «لغة اللغة» التي تعالج الأدب، كما يحدد المصطلح الألسني بالمصطلح الذي يضع لقوة اللغة الإحالية أسبقية زمانية ومكانية على قدرتها المرجعية التي ترصد الوجود العيني الواقعي. فالمصطلح الألسني يقصر وظيفة اللغة على الوظيفة الإحالية وحدها: بمعنى أن المرجعية الإحالية وظيفة لغوية فقط، لا علاقة لها بالمرجع العيني. وإذا أمعنا النظر في علاقة الطرح الألسني بالطرح التقليدي لابد أن نلاحظ أن الاعتبارات في التفسير الأدبي والتقييم النقدي تحولت عن اعتبارات المعنى والقيمة إلى التركيز على صيغ الإنتاج وصيغ إدراك المعنى وصيغ القيمة، وهي صيغ لا تسبق وجود

المعنى والقيمة فحسب، وإنما تفرزهما. وهذا الطرح لا شك ناجم عن تحول النقد في علاقته بالأدب إلى تخصص مؤسساتي يسعى إلى تحقيق حيز يشغله. ولهذا عزلت النظرية لنفسها حيزا يختلف في توجهاته عن توجهات حيز التاريخ الأدبي والنسق الفلسفي، بل والنقد الأدبي.

وما أن أوجد المهتمون الرابط بين الألسنية السوسيرية والنصوص حتى تكشفت هشاشة الحاجز بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، لأن هذا الطرح يرى اللغة أنظمة من العلامات والدلالات، وليست أنساقا من المعاني القائمة القارة بمعزل عن اللغة. كما أن استجابة النصوص الأدبية للتحليل السيميائي وكشفه أنساقا دلالية وراء الخطاب جعل وصف مثل هذه الدلالات محالا على غير الطرح الألسني. فأصبحت هذه الخاصية سمة «الأدبية» أو الشعرية في النصوص الأدبية وأصبحت لذلك مادة النظرية وموضوعها. لقد أصبحت النظرية تأملا محكما ومقننا في تأسس المنهجية، مما جعل النظرية نفسها قابلة للتعلم والتعليم وخاضعة في الوقت نفسه إلى نفس المساءلات التي توجهها إلى غيرها. ولهذا فإن شروط الإدراك في علاقته بمنهجية القراءة أو التأويل، بحسب زعم النظرية، تفرز معرفة تفسر الظاهرة وتعللها، لكنها تظل معرفة محكومة بآلياتها ومنهجيتها. هذا الخضوع لا يبيح للنظرية التعميم المطلق ولا الوصول إلى نتائج غير مرحلية وغير أولية لا ينالها التأويل (وهذا ما آلت إليه **الدراسات الثقافية** المعاصرة ونادت به).

فالنظرية قد أدركت أن الإشكالية المعرفية تتفاقم حالما يتطور التوتر بين مناهج الإدراك من جهة وبين المعرفة التي تفضي إليها المناهج من جهة أخرى. وما أن يقوم هذا التوتر بين «الحقيقة» و«المنهج» حتى تنهار بنية التعليم والتعلم، وينهار الدرس الأدبي العلمي النظري وكافة أنواع التمايز المصاحبة. إذ كما يقول بول ديمان: «إن المنهج الذي لا يمكن تطويعه ليتناسب مع حقيقة مادته لا يُعلِّم غير الوهم». كما أن الأزمة برأي ديمان تكمن في أن هذه الصعوبة جزء أساسي في خطاب الأدب، وأنها سبب الشكوك وعدم الثقة التي «تتجلى في العداء الموجه ضد النظرية باسم القيم الأخلاقية والجمالية مثلما تتجلى أيضا في محاولات المنظرين الاستشفائية لتأكيد ولائهم لمثل هذه القيم. ثم إن أشد تلك الهجمات فاعلية ستقرع النظرية بوصفها عائقا للبحث العلمي وللتعليم بالضرورة». أي أن نقاد النظرية ما زالوا مأسورين بوهم إمكانية الفصل بين النظرية والتطبيق وبقيم الفلسفة الوضعية.

وقدم ديمان تعريفا للنظرية لا يختلف عن تعريف كولر السابق ولا عن تعريف

هيللس ميلر الذي سنقتطفه لاحقا. يقول ديمان: «لقد قيل إن النظرية تنخلق حالما لم تعد مقاربة النصوص الأدبية تعتمد على اعتبارات غير ألسنية، أي لم تعد تعتمد على اعتبارات تاريخية أو جمالية، أو (لكي نضع القضية بشكل أقل فجاجة نوعا ما) عندما يصير المعنى والقيمة ليسا موضوع المناقشة، وإنما الموضوع هو صيغ إنتاج واستقبال المعنى والقيمة، قبل أن يتأسسا-- والإيحاء الضمني هو أن مثل هذا التأسس إشكالية تتطلب تخصصا مكتملا من البحث النقدي لدراسة إمكانيته ووضعه». وهذا التخصص المكتمل هو «النظرية» التي تسعى إلى رصد صيغ إنتاج واستقبال المعنى والقيمة. وقد رصد ميلر هذا الوضع في ذات تعريفه النظرية في مقاله «نصر النظرية» حيث يقول: «إنني أعني بـ«نظرية» إزاحة تركيز النظر في الدراسة الأدبية عن معنى النصوص وتركيزه على الطريقة التي بها يُنقل المعنى. والنظرية، لكي نضعها بطريقة أخرى، هي استخدام اللغة للحديث عن اللغة. ولكي نضع الأمر مرة أخرى بطريقة أخرى، فالنظرية هي تركيز النظر على المرجعية بوصفها إشكالية لا بوصفها شيئا يربط القارئ، بشكل أكيد وغير غامض بـ«العالم الواقعي» من التاريخ والمجتمع ومن الناس العاملين ضمن المجتمع على خشبة مسرح التاريخ». و«استخدام اللغة للحديث عن اللغة» يزيح النظر عن المعنى ليرسيه على صيغ إنتاجه، وبهذا المفهوم تصبح النظرية هي نقد النقد وليس التنظير للأدب أو غيره.

من كل هذه الخصائص نستطيع أن نقول مع كولر إن النظرية «سعت إلى تأسيس شعرية، إن جاز هذا التعبير، أي كينونة من النظرية والوصف من شأنها أن تجسد الوظيفة التي جسدتها الألسنية بالنسبة للغة؛ فالنظرية بالنسبة لما تتناوله من أعمال بمثابة **اللغة النظام** في علاقتها **باللغة الأداء** حيث تكون العلاقة علاقة وطيدة منعكسة على نفسها». ولهذا يصر كولر على اعتبار النظرية «ليست تقعيدا لمنهجية من التأويل وإنما بوصفها خطابا ينجم حالما نضع موضع التأمل مفاهيمَنا حول طبيعة النصوص ومعانيها وعلاقاتها بالخطابات الأخرى والممارسات الاجتماعية والذوات الإنسانية. فالنظرية لا تمنح المرء منهجية من شأنه أن يسحبها على العمل الأدبي ليستنتج منه معاني ذات نظام مختلف. بل على العكس، إن ما تخبرنا به الأعمال الأدبية غالبا ما يتعلق بطريقة أكيدة بقضايانا النظرية؛ إن النظرية هي نفسها ذات سمة أدبية بما أنها تفترض أن لدى الأعمال الأدبية أشياء ذات أهمية خاصة تعلمنا إياها».

ولا شك أن النظرية الأدبية قد كشفت كثيرا من التحيزات التي تغذى منها النقد الأدبي على مدى العصور؛ وأثبتت مدى هيمنة فرضياتنا المسبقة على تفكيرنا وتفسيرنا

بل حتى طريقة استجابتنا للأشياء من حولنا وشعورنا نحوها. ولعل أهم مكاسب النظرية الحديثة هو كشفها انغماس التنظير بالتطبيق وانغماسها هي نفسها بما تقاربه من مادة، وكشفها أن ما نخلص إليه من نتائج إنما هو غالبا نتيجة لما نفترضه مسبقا. كما أنها كشفت لنا أن فعل القراءة ليس على ما ندعيه من براءة، بل هو موجه ومقنن مسبقا إذ إن فهمنا وتأويلنا للنصوص، بل حتى تقييمنا لعواطفنا، كما يقول ديفس وشلايفر، في صيرورة القراءة إنما هي نشاطات لا تتأتى إلا من خلال ما يحدها من سياقات ثقافية وتاريخية وعلاقات اجتماعية. ومن أهم إنجازات النظرية أنها كشفت القناع عن الخلط المأسوي بين وظائف اللغة المختلفة وكيف يتأتى لهذا الخلط أن يحجب آليات الأيديولوجيا الفجة. فالألسنية المنوطة بمفهوم «شعرية» أو أدبية اللغة كشفت علاقة الطبيعة الإحالية في اللغة ثم كيفية اختلاط هذه الطبيعة بالواقع العيني في توجهات النقد التقليدي. إذ الأيديولوجيا، كما يقول بول ديمان، هي خلط الوظيفة الإحالية في اللغة بالظاهرة الطبيعية، أي بالمرجع العيني. ولا يمكن الكشف عن تجذر هذه الأيديولوجيا من غير الألسنية الأدبية، إذ المقاربة الألسنية، كما يقول: «آلة قوية لا غنى عنها في نزع القناع عن الأطياف الأيديولوجية، كما أنها عنصر فعال في تبرير ظهورها. والذين يقرعون النظرية الأدبية لأنها غافلة عن الواقع الاجتماعي والتاريخي (أي الأيديولوجيا)، أولئك إنما يبوحون فقط بهلعهم من انكشاف طلسماتهم الأيديولوجية بذات الآلة التي يحاولون نزع مصداقيتها».

ولعل النقاش الحاد الذي أحاط بالنظرية وخطابها تمحور حول المعنى: إذ يرى أعداء النظرية أن المعنى قابل للتحديد، وأنه سابق ومعزول عن تشكل الخطاب، بل إن إمكانية تحديد المعنى الذي قصد إليه المؤلف ضرورة واقعة. أما أصحاب النظرية فيرون في هذا الطرح عودة إلى التقاليد والمفاهيم الميتافيزيقية، وإن القول بمثل هذه الدعاوى لا يعدو أن يكون حيلة أيديولوجية تتغافل عن واقع اللغة الذي لا يبيح خلط اللغوي بالواقعي. فاللغة مؤسساتية عرفية تفرز المعنى أو القيمة، وما القول بغير هذا سوى أيديولوجية فجة تجب تعريتها. على أن النظرية وأصحابها لا ينكرون تشبع الطرح النقدي بالأيديولوجيا التي امتد داؤها إلى النظرية نفسها. لكنهم بهذا الاعتراف يسعون إلى إماطة الحجاب عنها، وتحقيق الوعي بوجودها، حتى لا يقعون بشرك السذاجة «العلمية» التي اتبعت مناهج الوضعية. والوعي بوجود الأيديولوجيا قد يفضي إلى التقليل من هيمنتها. إلا أن هذا المطلب لم يتحقق بعد، وهم بذلك يأتون ما يأتونه من أيديولوجيا عن وعي تامٍ، ولذلك لم تعد البراءة وحسن القصد والنية ذريعة قد يتبناها

الناقد أو صاحب النظرية إذا ما انكشفت تحيزاته الأيديولوجية.

مراجع ومصادر:

الرويلي، ميجان. «النظرية الأدبية: لها ما عليها». في: **النقد الأدبي في منعطف القرن (1): النظرية الأدبية وتحولاتها**. إشراف: عز الدين إسماعيل. أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة: أكتوبر، 1997، ص ص: 57-99.

النقد الأدبي في منعطف القرن (1): النظرية الأدبية وتحولاتها. إشراف: عز الدين إسماعيل. أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة: أكتوبر، 1997.

Christian, Barbara T. "The Race for Theory." In *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*; third edition. Eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. New York and London: Longman, 1994.

De Man, Paul. "The Resistance to Theory." In *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*; third edition. Eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. New York and London: Longman, 1994.

Kreiswirth, Martin and Mark A. Cheetham, eds. *Theory between Disciplines: Authority/Vision/Politics*. Michigan, Ann Arbor: University of Michigan Press,1990.

Miller, J. Hillis. "The Search for Grounds in Literary Study." In *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*; third edition. Eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. New York and London: Longman, 1994.

Olsen, Stein. *The End of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Searle, John R. "Literary Theory and its Discontent." *New Literary History* 25:3(1994).

O O O

نظرية الاستقبال (أو استجابة القارئ)

(Reader Response / Reception Theory)

من الصعب الإحاطة بتفرعات هذه النظرية وتشعباتها، وترجع الصعوبة إلى عدم ثبات نقاط التركيز واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي. ولعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه. وبقدر ما يساعد «القارئ» على تحديد الإطار العام لهذا التوجه النقدي بقدر ما يكون هو أساس التشعب والانتثار. وليست مصادفة أن تبرز أهمية القارئ في هذه المرحلة التاريخية إذ إن النظرية الأدبية قد حاولت على مر العصور أن تركز اهتمامها على أحد عناصر العملية الفنية (على العمل الأدبي أو على ما يحاكيه أو على مؤلفه أو على قارئه). لكن القارئ يتنازل دائما عن دوره وأهميته إما للنص أو لما يبرزه النص كمحتوى ومضمون سواء كان ذلك العالم الخيالي أو «الواقعي»، أو للمؤلف حتى يستفيد القارئ من عبقريته أو يستمتع بها. ومع التطورات النظرية الحديثة كالألسنية

والبنيوية **والتقويض** برز دور القارئ كعنصر فعال في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك والسرد والقص. ولعل ما يزيد في صعوبة تحديد هذه «المدرسة» هو إفادة ممارسي هذا النوع من النشاط النقدي من الطروحات الحديثة سواء اللغوية منها أو النفسية أو الحفرية أو البنيوية أو **التقويض** أو مكتشفات النقد النسائي. ولما لم يكن لهم مدرسة توحد غايتهم أو تحدد منهجيتهم، فإن كل من اهتم بالقارئ أو القراءة هو منتسب وإن لم ينتسب إلى هذا التوجه: سواء كان هو رولان بارت أو كان هارولد بلوم. والأسماء التي ترتبط بهذا النوع من النقد هي في الأصل الأسماء الألمانية خاصة التي قامت على مقولات الناقد الهولندي رومان انغاردن: أمثال فولفغانغ آيزر وهانز-روبرت يوس. أما على الجانب الأمريكي فهناك نورمان هولاند وجيرالد برنس، وغيرهم كثير.

والاهتمام بالقارئ من ثم يوظف توظيفا خاصا داخل إطار آخر أوسع وأشمل، فهناك من يجعله يرتبط بالنقد النسائي فيصبح مركزا جنسيا نوعيا يدل على التحيز، أو قد يكون مركز كشف نفسي كما هي الحال عند أصحاب النظرية النفسية أو قد يكون مبدعا ومنتجا للنص كما هي حاله عند البنيويين الأوائل، أو قد يكون ذاتا واعية تتفاعل مع النص وتمنحه وجوده كما هي الحال عند الظاهراتية. ومهما يكن من أمر، فإن الاهتمام بالقارئ جاء كردة فعل على إهمال السياق الخارجي وصب الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد)، فجاء نقد «التلقي أو الاستقبال» ليقلب المقولة تماما ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه. من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله. ولئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارئ؟ وكيف يستقبل النص ويتلقاه؟ لم تكن مطروحة. وقد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارئ أو هويته هي محور العملية النقدية.

يمكن تقسيم القراء إلى صنفين كبيرين: القارئ المفترض والقارئ الحقيقي. وغالبا ما يكون القارئ المفترض هو من محض اختراع الناقد ولا يدل إلا عليه. ولا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله، أو أن يكون هو المثال الذي نحتذيه في مقاربتنا للنص. على أن هناك عدة قراء يندرجون تحت مسمى القارئ المفترض، فهناك «المروي له» (وهو مصطلح جيرالد برنس) ويمكن وصفه على أنه المقابل الخيالي للراوي: أي من يتوجه الراوي صراحة أو ضمنا

بالقصة إليه. وتكمن أهمية «المروي له» في أنه يساعدنا على تحليل بنية النص بما أن النص موجه إليه كسلسلة من الإشارات الدالة. ويميز برنس هذا «المروي له» عن القارئ (حقيقيا كان أو مضمرا ومفترضا) فيجعله أقرب ما يكون إلى الراوي أو إلى أحد أشخاص العمل الفني، وهكذا يكون «المروي له» أحد أهم الوسائط بين القارئ والمؤلف. وهنالك أيضا أنواع من القراء المشابهين: القارئ المضمر عند آيزر، والقارئ المثالي عند ستانلي فيش وجوناثان كولر، وهناك أيضا القارئ المستهدف أو المقصود وكذلك هناك «جمهور المؤلف». وباستثناء القارئ المضمر، فإن القارئ المفترض (سواء كان المستهدف أو جمهور المؤلف. . .) هو الشخص الحقيقي الذي يأمل المؤلف أن يقرأ النص. وعلى عكس القارئ المضمر الذي يتحدد وجوده داخل النص من خلال استخدام آليات وحيل معينة، فالقارئ الحقيقي الذي يفترضه المؤلف لا يكون أبدا جزءا من بنية النص وإنما يفترض وجوده خارجه. ولهذا لا يمكن اختزاله في سمات نصية، وإنما يتحدد فقط من خلال فحص التفاعل المتداخل بين النص والسياق الذي حكم ويحكم باستمرار إنتاج النص. من هنا يمكن تحديد هذا القارئ على أنه قارئ مضمر سياقي. والدراسات التي ركزت على هذا القارئ أدت إلى إثارة أسئلة جديدة معقدة حول التاريخ والثقافة والأيديولوجيا. وما القارئ الكفء الذي اكتسب وتعلم **القدرة/ الكفاءة** إلا مرحلة متطورة من مراحل القارئ المستهدف وجمهور المؤلف إذ هو ليس مرتبطا بنص معين وإنما هو إنتاج ثقافي مؤسساتي يتجاوز كل تطلعات وتوقعات المؤلف.

أما الصنف الثاني فهو الذي يعنى بالقارئ الحقيقي: الشخص الذي يشتري النص ويقرؤه. ومع هذا القارئ يصبح الإنسان الحقيقي مجالا جديدا للنقد الأدبي وهكذا تبدأ حدود النص وبنيته بالانهيار إذ يخرج النص والنقد معا إلى فضاء الثقافة عامة: الفكر والتاريخ والمجتمع والأنثروبولوجيا وعلم النفس وغيرها. ومع انفتاح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره كتخصص مغلق. وممارسو هذا النقد أنفسهم يختلفون فيما بينهم نظريا ومنهجيا بخصوص رصد ودراسة استجابة القارئ واستقباله للنص: *هل يقوم القارئ بإسقاط اهتماماته ورغباته على النص* (نورمان هولاند) *أم أن النص نفسه يفرز في القارئ هذه الاهتمامات والنتائج؟ هل ما يملي القراءة والاستجابة هو السياق الاجتماعي الأيديولوجي أو التحيز السياسي أم الحالة النفسية، أم هي* **القدرة/ الكفاءة** التدريبية المكتسبة؟ كما أن هنالك أسئلة جديدة قديمة: هل المعنى وإنتاجه في النص أم لدى القارئ أم عند المؤلف أم خارج الجميع في

الفضاء الثقافي أم في اللغة كمؤسسة اجتماعية تتجاوز الجميع؟ كيف يتفق القراء إن قليلا أو كثيرا حول معنى ما في نص معين؟

ومهما تكن الاختلافات الفرعية فهنالك اتجاهان: اتجاه يتنازل للنص ليحكم على هذه الأمور والاتجاه المضاد يقيم القارئ حكما ومنتجا لكل ما كان للنص سابقا. ثم بين الطرفين هنالك أصحاب التداخل النصي (أو النصوصي) الذين يذهبون إلى أن المعنى ينتج عن تفاعل جميع الأطراف (الأدبية وغير الأدبية) وعموم السياقات كما هي الحال عند فيش وكولر. ثم هنالك التأويليون الذين يقولون «بأفق التوقعات»: أي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته. وهي لا تختلف عن مقولة الكفاءة/ القدرة. وهانز-روبرت يوس (أحد مؤسسي «مدرسة كونستانس» الألمانية) هو صاحب «أفق التوقعات» وتداخلها وهو لاشك يأخذها عن النظرية التأويلية خاصة تأويلية غادامير. ولعل أهم ما جاءت به هذه الجماعة هو تغيير الأنموذج النقدي إذ طورت النظرية الجمالية والتاريخية (التي درست الاستقبال والتأثير في البداية) نحو نظرية الاتصال الأدبي. وانصب اهتمامها على قضايا التجربة الفنية (الممارسة الجمالية) التي تؤسس تجليات الفن كفاعلية إنتاجية وكفاعلية استقبالية وكفاعلية اتصالية. نجم عن هذا الاهتمام إبدال القارئ المضمر بالقارئ التاريخي، وكذلك إبدال بنية أفق التجربة المحتمل (أي ما يوحي به النص ويستشرفه) إبداله ببنية الأفق الاجتماعي للتجربة، وهو ما يجلبه القارئ التاريخي معه من عالمه الواقعي. كما سعت هذه المدرسة إلى حل التقابل الضدي بين الخيال والحقيقة عن طريق إيجاد علاقة جدلية بينهما تحت مظلة الأفق والموضوعة (الثيمة): أي تأويل الخيال الأدبي على أنه أفق للحقيقة التاريخية وأن العالم الحقيقي هو أفق للعوالم الخيالية.

فولفغانغ آيزر والقارئ المضمر: لا ينفك مفهوم القارئ المضمر عن بنية النص ومعناه وعملية تأويله. وقد طور آيزر مفاهيمه كرد على انغاردن الذي يرى أن الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص ويتجه إلى القارئ. أما آيزر فيرى أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائما على محوري الزمان والمكان. فكل قراءة تعمل على إيجاد وتأسيس ما تدفع به إلى الواجهة مما ينجم عنه بالتالي ما يندفع بالاتجاه المضاد: إلى الخلفية. ففيما يخص المعنى، يرى آيزر أن المعنى ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده وإنما هو تأثير «تصويري السمة» يجب معايشته والإحساس به،

ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري حيث يمكن معايشة المادة وإحساسها وبين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة. فلا حقائق في النص وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع «الحقائق». وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقة الخافية المخفية، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد وتأليف هذه المظاهر ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة. ومن سمات الأنماط والهياكل أنها أشكال فارغة يصب فيها القارئ مخزونه المعرفي.

فعلى المحور الزماني لا يظهر أي «تصوير خيالي مفرد» إلا على خلفية من التصوير الخيالي السابق، فيحتل الجديد محل القديم في عملية الحركة الكلية المستمرة، وبهذا ينفتح كل من التصوير الخيالي الجديد والقديم (حسب المكان) على معان جديدة لم تكن بارزة حينما بني لأول مرة. وهكذا فالمحور الزماني يهيئ ويرتب المعنى الكلي من خلال إرجاع كل صورة إلى الماضي وإخضاعها إلى تغيرات لانهائية ينجم عنها بالتالي إبراز التصوير الخيالي الجديد ووضعه في الواجهة. تحتاج هذه العملية أيضا إلى مبدأ تناسق يحيط بشكل عام بما هو في الواجهة وفي الخلفية: أي يؤلف بين الجديد والقديم لا على المستوى الجدلي الحركي هذا وحسب وإنما على مستويات النص كافة وموضوعاته المختلفة والمتغيرة باستمرار. ولهذا نادى آيزر بمفهوم «التكوين الجشتالتي المستمر» وهو النشاط التجميعي الجوهري لفهم النص، وينطوي على مستويات تناسق نمطية مستمرة التشكل من خلالها تجد التجمعات النصوصية معانيها. فهناك مرحلتان متميزتان لهذه العملية: نشوء التكوين الجشتالتي المبدئي المفتوح أولا. ثم ثانيا اختيار التكون الجشتالتي لإغلاق الأول. والإغلاق لا يتم أبدا إلا إذا كانت دلالة الفعل قد تهيأت من خلال تكوين جشتالتي أعلى. فلا يتم إغلاق الوحدة الكاملة أو النص إلا إذا قيّمنا تشكلات وتحقق المعاني الأساسية من خلال إطار أشمل وأوسع. والقارئ يجب أن يعيد باستمرار ترتيب أوراقه وإعادة ترتيب مفاهيمه، وعليه أن يعي أن إغلاق التكون الجشتالتي لا يتم إلا إذا تم اختيار احتمال واحد على حساب بقية الاحتمالات الأخرى واستبعادها. وهكذا فالقارئ يصبح مساويا للبنى والأنماط بما أنه يعيد دائما ترتيب أوراقه ويصحح بؤرة اهتماماته حسب ما تمليه التكونات الجشتالتية. فإن هو أغلق بنية ما عاد كل ما سواها كخيارات أخرى عليه أن يأخذها في الاعتبار ويعيد ترتيب أولوياته وخياراته وبؤرة اهتماماته.

وللنص عموما أربعة مراكز نظر تهيئها استراتيجيات النص: منظور الراوي، ومنظور الشخصية، ومنظور الحبكة، وما خصص للقارئ. من شأن الاستراتيجيات

النصية وحدها أن تبرز للواجهة أو تحيل إلى الخلفية أيا من هذه المراكز. أما أثناء عملية القراءة فتتناوب هذه المراكز المختلفة بين الخلفية والواجهة باستمرار. ونتيجة لذلك يقوم القارئ بتطوير نظرة شمولية كلية تتجاوز أيا من المراكز منفردة، ولهذا يمكنه تأمل جميع المراكز ومراقبتها بغض النظر عما هو في الواجهة أو الخلفية. وحتى يتجنب النموذج أحادي الاتجاه تبنى آيزر نموذج الاتصال حيث يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه. فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ؛ وعملية ملء هذه الفجوات أثناء عملية القراءة هي التي تبرر وتوجد الاتصال إذ إن الفجوات وضرورة ملئها تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري.

وللفراغات هذه والفجوات عظيم الأثر على المعنى وتكوينه. يذهب آيزر هنا مذهب الألسنية، فهو يرى أن المعنى لا يوجد في أي جزئية نصية ما وإنما هو ناتج عن علاقاتها بغيرها، أي عن وضعها المكاني بمجاورة جزئيات أخرى. وهذه المجاورة نفسها تحكمها الفراغات والفجوات. ثم إن هذه الجزئيات ليست مواد ذات دلالة ذاتية، وإنما هي ناتجة عن ترابطها وروابطها بغيرها. هذه هي العملية التي تفضي إلى كون عملية التكونات الجشتالتية عملية ميكانيكية. فكلما تجاورت جزئيتان يقوم القارئ بضمهما في إطار مرجعي أعلى أعم يهيئ للقارئ مراقبة التماثل والاختلاف وملاحظته حتى يستطيع تحديد النسق الذي يربطهما ويوحد بينهما. والإطار المرجعي هذا ليس له أي محتوى سابق خاص به، وإنما يجب شحنه حتى يتحقق إغلاق حقيقي بما أن الإطار المرجعي نفسه هو فراغ يحتاج بدوره إلى عمل تكوين فكري حتى يمتلئ. وحالما يتم ملء هذا الإطار المرجعي وتتحدد الأجزاء التي يقوم بدمجها، يتحول هو نفسه إلى بنية ترتبط زمانيا بلحظة تكوين جشتالتي. وهكذا فمراكز النظر التي اندفعت إلى الواجهة أثناء القراءة سترجع مرة أخرى إلى الخلفية مشكلة نوعا آخر من الفراغات التي تنتظر الملء. هذا الفراغ الأخير هو ما يسميه آيزر بـ«الشاغر». باختصار: إن أنموذج الاتصال في القراءة يجعل تحديد المادة النصية وظيفة من وظائف الجدلية المستمرة أثناء عملية تنظيم الجزئيات النصوصية على مستوى مواقعها وعلى مستويات أساسية متعددة أخرى. وهذا برأي آيزر أنموذج يساوي ويعادل بنية التجربة عموما.

هذا على مستوى آليات النص والجدلية بين أجزائه. لكن ما هي الصلة بين النص والقارئ؟ يجد آيزر مثل هذه الصلة في «العرف» الذي يسميه كولر **القدرة/ الكفاءة.** ولما كان «العرف» يتجاوز القارئ الفرد فان آيزر يقدم قارئه «المضمر» على أنه المؤهل

لقراءة النص كما هي الحال مع القارئ المثالي عند فيش. ولما كانت الأعراف والقواعد لا تخص شخصا معينا أو مجالا محدودا فإنها لا تستقر كلية في النص ولا كلية في القارئ، بل إنها تنشأ عن التفاعل بينهما. لكن على الرغم من تعقيد هذه الآليات والتكوينات، يواجه آيزر إشكالية لمن المعنى في النهاية: للنص أم للقارئ؟ أو ما هي «مادة» النقد؟ لابد من صلة تربط النقد بموضوعه: لكن آيزر يجعل الموضوع هنا هو «القارئ» بينما كل ما يستطيع الناقد دراسته وفحصه هو «النص»! يبدو أن آيزر قد وصل إلى نقطة مسدودة: فبما أن هنالك فجوة بين النص والقارئ فإنه سيدمجهما معا في إطار مرجعي أعلى يحتاج بدوره إلى ملء، ولا يمتلئ إلا إذا تدخل الناقد. هذا ما تمليه الجدلية عموما: إن فهم العمل الأدبي حسب آليات آيزر لا يتجاوز تشغيل عملية الفهم وتفعيلها. إذ إن أي عمل أدبي هو مثال على دينامية التصحيح الذاتي التي هي نفسها عملية التكونات الجشتالتية الجدلية، والجدلية الجشتالتية هي نفسها صيغة نفسية لميكانيكية الفهم عند التأويليين: نحن نفهم العناصر والأجزاء من خلال ربطها بأطر مرجعية أعلى وأشمل، كما يجب تقييم هذه الأطر نفسها مما سيعيدنا إلى الأجزاء مرة أخرى وهكذا دواليك. ولما كانت القراءة عند آيزر هي إعادة بناء مستمر لتجربتنا «المألوفة»، أي عملية جدلية للاتصال مع النص، فإننا نتوقع برنامجا نقديا يهدف إلى استعادة واسترجاع التفاعل بين القارئ والنص وليس مجرد وصف أو فهم فعاليات العمل الأدبي. وهكذا فالعملية الجدلية نفسها تمنع تحقق مثل هذا البرنامج: إذ إن القراءة كحدث مستمر يحرم القارئ أو الناقد من أية بنية حقيقية. ثم إن آيزر حينما يصر على أن التكونات الجشتالتية والشواغر عند مستويات عليا تتماثل وتتعادل مع البنى النصية كما هي حال الفراغات، فإنه لا يعيد المجد للنص وحسب وإنما يمنحه مضمونا معينا كان قد أنكره في وصفه للفراغات والشواغر!

يختلف آيزر عن نورمان هولاند من حيث الإجراءات فقط وهذا ناتج عن النماذج القرائية التي يتبناها كل منهما. فهولاند يرى أن القراءة تبرز كأحد تجليات مشروعنا المستمر لمضاعفة واستنساخ الذات. ومن خلال تعريفه الهوية بمصطلحات كلية شمولية فإن أنموذجه للذات يؤسس نفسه في صيغة وشكل منطق جدلي يقترب كثيرا مما يسميه آيزر بالتكوينات الجشتالتية. أما المعنى الأدبي فيراه على أنه تجربة متفردة متميزة عند كل ذات قارئة، ويمكن ترجمة هذه التجربة الخاصة الذاتية إلى معرفة مشتركة عرفية مؤسساتية. لذلك كان هولاند يسعى إلى «فهم ردود الفعل الشخصية الذاتية وموقفها من الآخر». ولما كانت هذه المعرفة لا تكفي لوصف الاستجابة

الأدبية، كان لابد من إيجاد مصطلحات ومبادئ أكثر شمولية وعمومية. فالنظرية الأدبية التي تعنى بالاستجابة يجب أن «تشرح لماذا علينا أن نستجيب بالطريقة التي نستجيب بها» وشرح الظاهرة من ثم هو «ربطها بمبادئ» أعم وأشمل. وجد هولاند مثل هذه المبادئ في علم النفس الذي يدرس الشخصية والسلوك دراسة شمولية. فلذلك يضفي هولاند على ما احتفظ به من مكونات البنية عند الشكلانيين، يضفي عليه صبغة التحليل النفسي فيجد أن لكل مكون من مكونات البنية وظيفة نفسية. فالمعنى مثلا ليس هو مجرد الحكم الفكري الذي يصدره النقد الأدبي بل هو عملية معقدة من التحولات المتعددة المستويات تهيئ بدورها قمع أو تطوير مادة الرغبة الموجودة في النص وعند القارئ، أي أنها تهيئ القمع أو التطوير بطريقة تفضي إلى «إشباع الرغبة».

إن استحواذ النص علينا لا يمكن شرحه أو فهمه إلا من خلال نوعية المعنى العميق الذي يعمل على مستوى الوعي واللاوعي في القارئ. فالنص يحتوي ويجسد «رغبة نواة» يدركها القارئ على الرغم من أنها حرفت حتى تكون هي معنى القصة الظاهر. لكن هذا المعنى الظاهر يتأثر بشكل العمل الذي يقوم بتفعيل عمليات دفاعية تستخدمها «الأنا» حتى تتحكم برغباتها ونزواتها. والنتيجة هي تفاعل معقد بين القارئ والنص، ومن خلال هذا التفاعل يتم تحويل المخاوف والرغبات الأولى إلى دلالات وتناسق متكافئ مما ينجم عنه «متعة» القارئ. هذا الأنموذج الأساسي ينسحب على جميع أصناف السرد: «جميع القصص -- والأدب عموما -- لها طريقة المعنى هذه: إنها تحول الرغبة اللاواعية التي يكتشفها التحليل النفسي إلى معان واعية يكتشفها التأويل المؤسساتي العرفي». وعلى ثنائية الوعي واللاوعي، النص والنفس، تدور نشاطات وتحليل هولاند كافة. فتصبح القراءة شكلا من أشكال تجسيد وتحليل الذات الذي بدوره يهيئ لأعماق نص الذات أن تطفو مقنعة فقط بالسرد الأدبي. وبهذا القناع تصبح الذات موضوعا أو مادة للتأمل الذي تمارسه وظائف الأنا نفسها. فالقارئ عندما ينغمس في العمل فإنه لا يشعر فقط بما هو جار ضمن النص ويحس به كما لو أنه كان داخل القارئ نفسه، بل أيضا يرى رغباته ومخاوفه اللاواعية في صورة نافعة وحميدة في تجارب الآخرين. وهكذا فليست معرفة النص وآلياته هي غاية القراءة، بل إن غايتها هي فتح المسار الاتصالي بين الوعي واللاوعي حتى تحقق القراءة وظيفتها العلاجية.

هذا الأنموذج لا شك يحول مركز الاهتمام النقدي عن النص وعن المؤلف إلى القارئ، حتى الآخر عموما يصبح هو القارئ نفسه. وبهذا التحول يسقط المؤلف

وقصده وتسقط كذلك وحدة النص، ويحل القارئ محل الجميع. وقد طور هولاند مقولاته هذه حتى تنسحب على النقد الأدبي بشكل فعال. فهو يرى أن النص ليس محتوى متجانسا أو ذا هوية مستقلة، وإنما هو فرصة الشخص للقيام بـ«عمل». هذا «العمل» ما هو إلا إعادة الشخص لتكوين هويته الذاتية إذ إننا نستخدم العمل الأدبي حتى نرمز لأنفسنا ولكي نقوم باستنساخها وإعادة بنائها. نحن نستولي على النص ونجعله جزءا تابعا ومحكوما باقتصاد البنية النفسية الخاصة بكل منا. فالهوية تعيد بناء نفسها باستمرار وفي كل ما تفعل وتقول. وهذا هو ما يسميه هولاند «الموضوعة الهوية»: وهي البنية القارة التي تعمل كأنموذج شخصي متميز، بل هي بنية عميقة للشخصية، وتتجلى في كل فكرة أو فعل أو إدراك. وهذه الموضوعة الهوية تتفاعل وتستجيب لكل تجربة واقعية كانت أم أدبية. وهي في كل هذا تعيد بناء نفسها وتأكيد نفسها كما هي حال التكوينات الجشتالتية عند آيزر. فهي النظام الوحيد الباقي المستمر الذي يجد ما يماثله أو يشابهه في كل ما يعرض له. ولذلك فهي تحل محل النص وتصبح مجال الدرس الأدبي. ومهما يكن من تعقيد إجراءات وطروحات هذا الأنموذج فإنه يظل حبيس منهجيته. فالموضوعة الهوية عند ذات معينة (**القراء الخمسة** الذين درس ردودهم هولاند مثلا) لا تتغير عن موضوعة الهوية عند الناقد الذي يصفها. القارئ المدروس مثلا يعبر بل يجسد موضوعة الهوية الخاصة به في كل ما يقرؤه، فماذا يصنع الناقد أو المحلل النفسي الذي يقرأ ردودا مدروسة؟ لاشك أنه سيرى فقط هويته الذاتية (هوية الناقد أو المحلل نفسه) خاصة إذا كانت الموضوعة الهوية هي السمة الثابتة التي تملي على المرء كيف يتعامل مع الكون بأسره. وهكذا فما يقرؤه الناقد ليس مادة مجردة كما أن ما يتوصل إليه من معرفة تبقى معرفة ذاتية لا يعرفها أحد غير الناقد نفسه. فالناقد لا يتوصل إلا إلى تأكيد ذاته والمعرفة التي يحققها هي معرفته بذاته فقط ولا يمكن أبدا لأي كائن سواه أن يدركها. هذا هو المأزق نفسه الذي وصل إليه آيزر من قبل.

مراجع ومصادر:

هولب، روبرت. **نظرية التلقي**. ترجمة: عزالدين إسماعيل. جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994م.

جماليات التلقي: **النقد الأدبي في منعطف القرن**-- أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، الجزء الثاني، القاهرة (1997م).

Jauss, Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: Minnesota University Press, 1982.

Holland, Norman N. *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press, 1975.

Tompkins, Jane P., ed. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

Pratt, Mary Louise. "Interpretive Strategies/Strategic Interpretations: On Anglo-American Reader Response Criticism." *Boundary 2,* 11(Fall/ Winter 1981/1982): 201-231.

○ ○ ○

نظرية العماء

(Chaos Theory)

يجب التنويه من البداية أن العماء هنا عماء إيجابي على عكس ما توحي به المفردة في كافة اللغات؛ ولعل في هذه الإيجابية تصويرا حقيقيا لما تنطوي عليه نظرية العماء في مفهومها الكلاسيكي وتطورها حديثا حيث كانت ولا زالت تسعى إلى اشتقاق قوانين الظواهر وانتظامها مما يظهر كأنه فوضى تامة. ويجب التأكيد من البداية أيضا على أن نظرية العماء تدرس دراسة علمية رياضية الخصائص الحركية للأنساق المركبة والمعقدة، سواء من حيث تطورها وتحولها إلى أنساق أخرى أو انهيار بنيتها وفنائها. فنظرية العماء في أعم صورها تحيل إلى العلاقات الوطيدة بين مفاهيم متناقضة تماما أهمها: الانتظام والصدفة، و التحديد المسبق (وهو نوع من الجبرية) وعدم قابلية التنبؤ، أو الوضوح التام والعماية الفوضوية. ومفردة «العماء» هنا قد لا تكون الترجمة الدقيقة لكنها تلائم التوجه العام لأحدث النظريات العلمية المعاصرة، ومع أن معنى العماء للمفردة الغربية يرد في كافة معاجم اللغات، إلا أننا نود أن نحيل ترجمتها بهذا المعنى إلى الباحث المغربي سعيد علوش الذي وضعها في عنوان كتابه **نظرية العماء وعولمة الأدب**.

والمفردة قديمة قدم الحضارة المكتوبة، استخدمها الشعراء والكتاب والعلماء عبر العصور، وهي اليوم من أشهر المفردات التي تتردد في الفضاء العلمي والأكاديمي في كافة المجالات، من أسواق المال إلى حركة المرور، ومن أبعد الكواكب إلى أعماق الأرض، ومن الأنساق الكيميائية إلى نظريات النقد والأدب. والمفردة في معناها الاصطلاحي التاريخي تصف حالة الفوضى التامة التي يغيب معها تمييز الأمور ومعرفتها. ولذلك ارتبطت في الفكر الغربي بخلق الكون إذ استخدمها الأوائل لوصف الهوة الفاصلة بين السماء والأرض، وبهذا المعنى استخدمها المفكر والشاعر الإغريقي هيزيود حين قال «في البدء كان العماء، لا شيء سوى العدم، مادة لا شكل لها، فضاء بلا نهاية». وقرر أرسطو من بعده أن المفردة تصف الحالة ما قبل الفلسفية لمفهوم «الفضاء.» أما الرواقيون فاعتبروها «حالة الكون المائية» التي تأتي بعد الاحتراق

التعاقبي للكون وتسبق إعادة تكوينه مرة أخرى. ويذهب الإغريق إلى أن خلق الكون نتج عن فرض «نظام» معين على حالة العماء الظلامي الأولى، ويبدو أن هذه الرؤية انتقلت إلى التراث الهيودي-النصراني كما ورد في «عهد التكوين» من **التوراة**.

ومن الواضح أن مفهوم العماء، قديما وحديثا، يشير إلى نوع من الفوضى وغياب التمييز والمعرفة، كما ارتبط دائما بمفهوم الصدفة والعشوائية، وغياب الانتظام والاتساق. وقد لازمت هذه السمات السلبية تطور المفردة في الاستخدام العام والخاص والمعاجم. ورغم قدم المفردة، إلا أن المهتمين بتاريخها يعزون عودتها الحديثة، على عكس النظرية نفسها، إلى عالمي الرياضيات التطبيقية لي ويورك في مقالهما المنشور عام 1975م بعنوان: «المرحلة الثالثة تشير ضمنا إلى العماء»، وقد استخدم مفردتهما ونظريتهما عالم الرياضيات والأحياء الشهير روبرت مي ليشيع بذلك المفردة والنظرية. كما أن الكيميائي إليا بريغوجين، الحائز على جائزة نوبل عام 1977م أسهم مساهمة فعالة في ترسيخ النظرية وإشاعتها؛ إذ طور قياسات تكرارية لرصد فاعلية الطاقة أو المعلومات أو المادة الداخلة أو الخارجة (الانتروبيا) في الأنساق المفتوحة أثناء تفاعلها مع بيئتها، ليخلص في دراساته إلى أن المنظومات المعقدة قد تتولد من منظومات بسيطة، أو أن الانتظام قد يتولد من العماء. كما أشار إلى أن العلوم البحتة تتأثر وتؤثر ببيئتها الثقافية والاجتماعية.

وما أن شاع المفهوم حتى تتبع المهتمون جذور العماء عبر التاريخ، خاصة في العلوم البحتة. ورغم تعدد الأسماء المؤهلة في تأصيلها نظرية العماء، إلا أن المؤرخين يعزون أساس النظرية إلى هنري بوانكاري الذي وجد في عام 1890م أن القوانين النيوتينية لا تقدم حلولا لإشكالية حركة الأجسام الثلاثة (الأرض، والقمر، والشمس)، وأن الكون لا يخضع إلى منظور قابل للتحديد، كما أن الاختلافات الصغيرة في ظروف النسق المبدئية تفضي في المحصلة إلى اختلافات هائلة. وبقي الأمر معلقا حتى جاء إدوارد لورينز بعد بوانكاري بثمانين عاما ليبني على رياضيات سابقه بمعادلات تفاضلية غير خطية فيقدم نتائج مذهلة، أهمها ملاحظته استحالة التنبؤ بمستقبل النسق إذا حصل خطأ في تحديد الحالة المبدئية للنسق، كما أنه من المحال استبعاد حصول مثل هذا الخطأ.

خصائص نظرية العماء:

تتمحور نظرية العماء حول التفسير الخطي وغير الخطي لسلوك الأنساق الدينامية في الكون، صغيرة كانت أم كبيرة؛ فالعلوم التقليدية بكافة أشكالها تدعي إمكانية توصيف

الظواهر الدينامية توصيفا دقيقا من خلال أدوات رياضية «خطية» متطورة ؛ ويعني التوصيف الخطي هنا أن النتائج دائما تتناسب مع الأسباب. لكن الظواهر الطبيعية وغير الطبيعية عموما ليست ظواهر خطية، مما يفضي دائما إلى الاختزال والابتسار في إخضاعها للتفسير الخطي، وهي حالة تشبه حال من فقد شيئا في مكان مظلم، فذهب يبحث عنه تحت مصباح ثابت في مكان آخر بحجة أن المكان المناسب مظلم. أما اليوم فقد تطورت مناهج وسبل حساب الأنساق الدينامية غير الخطية لدرجة أصبحت معها نظرية العماء شائعة في كل حقل. فنظرية العماء كما يعرفها ستيفن كيليرت، هي «الدراسة النوعية للسلوك غير الثابت وغير المتكرر زمنيا في الأنساق الدينامية غير الخطية المحددة مسبقا.» لذلك فإن العماء جزء أساس في أنساق الطبيعة وأنساق المعرفة، وبهذا فهي جزء من العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية. وقد يكشف العماء عن نفسه في أي من هذا الأنساق إما من حيث الشكل، أو من حيث الوظيفة أو كلاهما معا. ويفضي مثل هذا الطرح إلى استبعاد السببية الخطية التي شاعت في العلوم، كما يستبعد تماما القيم التنبئية الاستشرافية التقليدية، وينبع هذا الاستبعاد من خصائص دينامية النسق.

والعماء ذو سمة نوعية من حيث أنه يسعى لمعرفة الصفة العامة لسلوك نسق معين على المدى الطويل وكيف يتحول النسق من حال إلى حال، والخصائص التي سيتحلى بها تحت جميع الفروض المتاحة. ثم إن الأنساق العمياء أنساق غير ثابتة وغير مستقرة لأنها تميل إلى عدم مقاومة المؤثرات الخارجية، وإنما تستجيب لها استجابة فعالة. كما أن المتغيرات التي تدخل ضمن توصيف حالة النسق لا تفضي إلى تكرار منتظم فيما ينتج عن النسق من قيم، رغم أنها نفس المتغيرات. ولذلك يكتسب النسق صفة التكرار غير الزمني. وهذا السلوك غير الثابت وغير المتكرر زمنيا هو سلوك معقد جدا لأنه لا يتكرر وليس له استمرارية إفراز نفس النتائج حتى تحت نفس المؤثرات.

لكن هذه الأنساق أنساق محددة مسبقا (غير فوضوية) لأنها أولا تتكون من معادلات تفاضلية قليلة وبسيطة، ولا تحيل إلى آليات خفية للصدفة؛ بل إن هذه المعادلات هي المستخدمة في تحديد معدلات التغير لكل من عوامل بناء النسق ومتغيراته. أما إدوارد نورينز فيجيز في نظرية العماء وجود نوع خفيف جدا من عوامل العشوائية أو الصدفة بشرط ألا تفضي هذه إلى ناتج عشوائي أو «صدفة» أكيدة واضحة (رفرفة العلم مثلا، أو سقوط ورقة شجر أنموذج الصدفة الخفيفة المقبولة) وأن تبقى الحال كذلك حتى لو أتيح استبعاد الصدفة الواضحة بصورة ما. وهي أنساق محددة

مسبقا لأنها ثانيا تدعي أن سلوكها المستقبلي مشروط بسلوكها في الماضي؛ لكنها في الوقت نفسه لا تقبل التنبؤ، لأن النتيجة لا تتكرر حتى لو كانت المكونات هي نفسها. كما أنه لا يمكن أبدا، خاصة في الأنساق المعقدة، معرفة كل الشروط والعوامل الأولية المكونة للنسق. وهنا لا شك أن مقولة السبب والنتيجة مقولة غير صالحة، لأن النتيجة غير متكررة كما أن السبب لا يمكن أن يكون هو نفسه طالما أن التكرار محال.

كل هذه السمات تعود إلى ما يسميه منظرو العماء: «حساسية الاعتماد على الظروف المبدئية»؛ أي أن النسق الدينامي يتأثر بحساسية مفرطة بشروط تكوينه، والمثال الذي يسوقه الكثير هو ما يسمى «تأثير الفراشة»، حيث يرون لو أن فراشة حركت جناحيها في بكين فقد ينتج عن تلك الحركة عاصفة مدمرة في وسط الولايات المتحدة، ولا شك أن هذا المثال تجسيد دقيق لمقولة القشة التي قصمت ظهر البعير. ومع أن المثال موغل في المغالاة إلا أنه يؤكد أمرين: صعوبة التنبؤ بلسوك النسق مستقبلا، وهذا يناقض أسطورة العلم الذي يدعي الثبات المستمر؛ ثم إن جميع شروط النسق المبدئية وظروفه عصية على المعرفة.

وشأن جميع النظريات الأخرى، فإن نظرية العماء طورت كوكبة من المصطلحات مثل الجاذب الغريب، والبنى المتقادمة (المتهالكة)، والحالة الفضاء، والتغذية الراجعة، والأنساق المفتوحة، ولعل أهمها الانشعاب (Bifurcation)، الذي يصف حالة النسق الانتقالية. فعندما يصبح النسق الدينامي المعقد غير مستقر في بيئته سواء بسبب ارتجاجات أو تأثيرات خارجية أو الإجهاد، فإن ما يسمى الجاذب يفتح مسارات الإجهاد والشد، فينشعب النسق عند نقطة مرحلة الانتقال أو التحول، فيندفع النسق إما إلى تأسيس نظام جديد من خلال التنظيم الذاتي أو يتهالك ويختفي. ومرحلة الانتقال هي الموقع الذي تتأسس فيه أحداث انتقالية، أما الانتقال أو التحول فهو مصطلح فلسفي يعني أن النظام ككل يتعرض لتأثير ما نابع من النظام نفسه، وله أثر مرحلي عابر. أما في لغة العلم فالمصطلح يعني وجود إشارة غير منتظمة زمانيا من النبض المفاجئ. وبعد الانشعاب، يستقر النسق في منظومة دينامية جديدة من الجواذب العمائية الأكثر تعقيدا، وبذلك يتشكل في نسق أكثر تعقيدا مما كانت عليه الحال قبل الانشعاب. ويرصد المهتمون ثلاثة أنواع من الانشعاب: (1) الانشعاب المحكم ويكون فيه التحول سلسا؛ (2) والانشعاب المأسوي ويكون فيه التحول حادا وناتجا عن ارتجاج مفرط؛ (3) والانشعاب المتفجر ويكون التحول فيه مفاجئا تغيب معه استمرارية عناصره الأولى، إذ يفصم النسق عن نظامه ليضعه في نظام مختلف كليا.

الجاذب: يمكن تمثيل الجاذب في أبسط صوره على أنه نقطة واحدة في إحداثيات فضاء ثلاثي الأبعاد (يسمى الحالة الفضاء). فالجاذب البسيط مثلا لنظام حجر أثناء سقوطه هو نقطة يسعى النظام نحوها في الحالة الفضاء. والنقطة في هذه الحالة تمثل الحجر الساقط وثباته عند الأرض. وهناك جواذب أكثر تعقيدا لأنظمة حركية معقدة كرقاص الساعة وما شابهه. أما القمر في دورانه حول الأرض بسبب قوة الجاذبية فأنه قد وصل جاذبه، أي المسار الذي يلتزمه. وبما أن الأنساق التي تعالجها نظرية العماء هي أنساق حركية، فإنها حددت لها ثلاثة أشكال تصف خصائص هذه الدينامية، وهي: جاذب الموقع الثابت، وهو الذي ينحى بالشكل إلى العودة إلى نقطة البداية مثل رقاص الساعة. ثم الجاذب الحدي الذي ينحى بالشكل وحركته إلى الالتزام بالعمل ضمن حدود معينة لا يتجاوزها ولا يقل عنها، مثل الأضواء التي تشع مع حلول الظلام وتنطفئ مع ظهور ضوء النهار، أو مثل ضابط الحرارة. ومن خصائص هذين الجاذبين أنهما يتكشفان عن سلوك متماثل تماما، لا يختلف أبدا.

أما سلوك الجاذب الالتفافي (الجاذب الثالث)، على عكس سابقيه، ورغم تكراره (أي رغم أنه يقوم بنفس النشاط)، فإنه لا يتبع نفس المسار، ولذلك لا يوصف بالتماثل وإنما بالتشابه فقط. فهو رغم بقائه في فضاء محدد ومغلق، إلا أنه يترحل على غير اتساق مألوف من موقع إلى آخر ضمن منطقة حركته. ولأن هذه الأشكال الثلاث من الجواذب تتبع أنماطا حركية مقننة ومرصودة، فإنها عند أصحاب نظرية العماء ليست جزءا من نظريتهم، بل هم معنيون بنوع رابع يتجاوز خصائص الجاذب الالتفافي، هو الجاذب الغريب.

الجاذب الغريب: لئن تعذر تعريف الجاذب عموما، فإن تعريف الجاذب الغريب يكاد يكون محالا؛ ويوصف بأنه مجموعة نقاط تستقطب المسارات في نظام دينامي، لكنه لا يخضع للأوصاف البسيطة مثل النقطة أو الشكل اللولبي المتصاعد أو الدورة الحدية. وتكمن أهميته في التعامل مع إشكالية ثبات الأجسام الثلاث، ويمكن وصفه على أنه الحالة التي يتخذها النسق المتحرك في «المرحلة الفضاء» القريبة من حالة الثبات؛ ويتمتع ببعد انعاكسي لا محدود (أي أن الشكل يعكس نفسه داخل نفسه إلى ما لا نهاية)، وهي الفعالية التي من خلالها يتسنى للنسق أن يحتل الفضاء المتاح له. ورغم التشابه الكبير بينه وبين الجاذب الالتفافي (كلاهما ضمن فضاء محدد)، إلا أن سلوك الجاذب الغريب لا يمكن التنبؤ به. فهو لا يكرر سلوكا واحدا مرتين. وشأنه شأن الجاذب الالتفافي، فإن سلوكه يتسم بالتشابه وليس بالتماثل؛ وقد سمي بالجاذب

الغريب لأن له نمطا محددا، ومع ذلك لا تنسحب عليه خصائص الهندسة الأقليدية والتفسير الخطي. فهذا النمط الدينامي يلتوي، وينحرف، ويقفز، ويتراجع مما يؤكد ثبات التغير والتحول فقط ويناقض قيم الاتساق والخطية وإمكانية التنبؤ. بل إن معدلات اختلاف الأنساق المتشابهة تتضاعف بشكل مفرط.

ويتركز العماء في حركة هذا الجاذب ومضاعفتها؛ خاصة أنه يعتمد على تغذية راجعة تضاعف فاعلية الحركة التي تتكشف في أنماط متضاعفة الاختلاف (ومثاله حركة الماء المنساب من فتحة الصنبور). فهذه الحركة التي تتعامل مع إشكالية ثبات الأجسام الثلاثة استنادا إلى معادلات رياضية تفاضلية لحساب مسار الحلول المعروضة، كما تتبدى المسارات رسما على الحاسب الآلي، هذه الحركة تبين أن كل مسار يتجه نحو المنطقة نفسها، أي نحو منطقة الجاذب، فيحوم في دورة بشكل عشوائي لا يتكرر رغم التشابه، ولا يتقاطع رغم الاستمرار، ورغم بقاء الحركة في نفس الفضاء. والجاذب يعمل على النظام ككل ويجمع كافة مسارات التردد والارتجاج في بيئته (ومسارات التردد والارتجاج هي الأحداث الإيجابية والسلبية القائمة في النظام وفي محيطه). ومع أن الأنظمة والأنساق غير ثابتة، إلا أن لها حدودا وانتظاما نمطيا.

وكلما اقترب النسق من حافة العماء انتظم في نسق ثابت، مما يجعل العماء نفسه مصدر الاتساق والانتظام وتشكل الأنظمة. ولا شك أن هذه عودة إلى المقولة التاريخية في «البدء كان العماء» وقد أثبتتها العلوم الرياضية والبيانية. فالجاذب الغريب يجمع السلوك الحركي للتدفق في سلسلة نمطية تتناسق فيها العوامل الإيجابية والسلبية لتشكل ذاتيا منظومة جديدة لا تعطل الحركة التدفقية ضمن المنظومة.

ولا شك أن خصائص نظرية العماء تتماس مع ثقافة **مابعد الحداثة** في كثير من النقاط المهمة، مما جعل التوجهين يتبادلان المجازات الاستعارية والتطبيق المنهجي والفلسفي (رغم احتجاج البعض من الفريقين على هذه المزاوجة). فقول نظرية العماء إن العلم وليد بيئته الثقافية والاجتماعية يتأثر بها مثلما يؤثر فيها يلتقي مع طرح مابعد الحداثة الذي يرى أن عزل الخطاب عن محيطه محال، بل إن المحيط الثقافي الاجتماعي، شأنه شأن المحيط العلمي، هو نفسه خطاب. كما يلتقي الفريقان عند أهمية التشظي أو الجزئي، وكذلك عند مفهوم التكرارية غير السببي، إضافة إلى أهمية المنطق غير الخطي، وانفتاح البنى إلى ما لا نهاية. بل يلتقي التوجهان أيضا عند أهمية التعددية وتضاعف التعقيد، وانطواء السبب على النتيجة التي تتحول بدورها إلى جزء من السبب. كما أن استجابة النسق لظروفه المبدئية في نظرية العماء يتسق تماما مع

الطرح التقويضي الذي يرى أن الصدفة أمر شبه محال.

وتتشابه مصطلحات القطيعة وعدم الاستمرارية لدى الفريقين، بل إن الانشعاب ومفاهيمه المختلفة تتوحد في الخطابين. أما تغليب الغياب والنقص على «الحضور» والاكتمال فهو مثيل الرؤية غير المكتملة للكون التي تسود في نظرية العماء. كما أن مفهوم اللاتقريرية مابعد الحداثي يلتقي تماما مع مفهوم عدم القدرة على التنبؤ في نظرية العماء؛ ولا شك أن نظرية العماء جاءت دعما علميا للعماء الذي وجده بول ديمان جزءا لا يتجزأ من «البصيرة» وإشكالية التناقض الذي تجده مابعد الحداثة في كل خطاب. ولعل الأهم أن الطرحين يلتقيان في تأكيد استمرارية «الصيرورة» مقابل «الكينونة» الثابتة، وهي النظرة التي وسمت العلم التقليدي كما وسمت الفلسفة عبر عصورها المختلفة. ليس ثمة تقابل بين ثابت ومتحول، بل إن التحول الناتج عن تفاعل مستمر سمة الوجود المادي والمعنوي، وهو المقابل الحقيقي لمفهوم **الانتشار** أو **التشتيت** عند دريدا. كما أن الطرحين ينطلقان من مبدأ الجزم بعدم إمكانية معرفة بدايات الأمور، لكن الأمور جميعا تستمد سماتها وخصائصها من الخطاب الذي يفرزها ويقننها. وهذه الحقيقة تجعل العلم التقليدي نفسه عرضة للاعقلانية التي يحاربها كما تجعله حبيس لغته وفرضياته. وترى كاثرين هيلز أن اتساق التوجهين لا ينبع وحسب من تشابه المصطلحات والطرح ، بل تعزو تناسقهما التام إلى «أن أفكارهما المركزية تشكل شبكة متماسكة، كل جزء فيها يفضي إلى كل جزء آخر».

ومع أن التشابه كبير بين نظرية العماء وتوجه **مابعد الحداثة**، إلا أن ثمة تحرزات يجب أخذها في الحسبان. تنحو تطبيقات نظرية العماء إلى استبعاد «الإرادة الحرة» وترسيخ مبدأ «الجبرية» بحكم أن الأنساق محددة مسبق ونتائجها مفروضة حتى لو لم نستطع التنبؤ بها. لكن ليس واضحا أن عامل «الصدفة» والعشوائية في القوانين الفيزيائية المادية يفضي بالضرورة إلى تأكيد أو نسخ الإرادة الحرة. كما ليس واضحا أن نقل وترجمة المفاهيم العلمية الفيزيائية إلى العلوم الإنسانية يفضي إلى نفس النتائج. بل لعل على العلوم الإنسانية أن تتعلم من العماء أن النسق يتأثر تأثرا فعالا بعناصر تكوينه الأولى، وبالتالي يستدخلها ضمن بنيته المتطورة في عملية من التغذية الراجعة المستمرة. وهذا يعني أن تبني النظرية قد يكون موضة ثقافية تتدخل في تكوينها آليات الترجمة نفسها والانتقال وما يتبعه من تبيئة قسرية.

ويذهب البعض إلى أن العلوم الإنسانية لا يمكن بحال أن تفيد من نظريات العلوم الطبيعية غير توجهها النقدي أو ما يمكن تسميته ابستيمولوجيا **التنوير**: العقل النقدي،

والتشكيك في الاعتماد على السلطة المرجعية، ومقارنة النظرية بما تؤكده التجارب المخبرية. كما أن مكتشفات نظرية العماء في مجال النقد والأدب لا تتناسب مع فورة التهليل؛ إذ كل ما تؤكده هو استحالة التنبؤ بعد مرحلة معينة، وأن الحاسب الآلي يستطيع رسم هذه الاستحالة بيانيا! وهذا الطرح ليس جديدا فاللاأدرية جزء قديم من الفلسفة ومن الفكر الإنساني. لكن يبدو أن أهميته تأتي من تبجيل العلوم الإنسانية لمكتشفات العلوم الطبيعية الفيزيائية، وبذلك فهي تتبنى مقولات الأخيرة بدل أن ترى فيها دعما لما أكدته العلوم الإنسانية على مر العصور.

والواضح أيضا أن نظرية العماء أعادت الثقة إلى تبني الطرح العضوي: فالجزئي يشكل الكلي والكلي يمد الجزئي بالسياق الذي يضم النسق؛ وهذه رؤية تعود إلى أفلاطون وتمتد عبر تاريخ الفكر البشري مرورا بالطرح الرومانطيقي و**النقد الجديد**، و**البنيوية**. كما أنها عودة لها تحيزاتها الموقعية والتاريخية. تقول هيلز مثلا: «إن العولمي يحتوي المحلي، لكن الثمن هو إعادة تكوين مفهوم العولمي بوصفه متكونا من المحلي. ففي النظرية النقدية، تتسع دعاوى المحلي حتى يتحول المحلي نفسه إلى نوع من الفرض العولمي. هذان النبضان يعكس كل منهما الآخر، إذ في علوم العماء يصبح العولمي محليا؛ وفي النظرية النقدية يتعولم المحلي». وهذه المزاوجة بين الجزئي والكلي هي منطلق النقد الجديد في ثلاثينيات القرن الماضي. بل إن كليانث بروكس، وقبله أرسطو، أكد عدم القدرة على الوصول إلى الكوني الكلي دون المرور من باب الخاص المحدد المتعين.

مراجع ومصادر:

علوش، سعيد. **نظرية العماء وعولمة الأدب: تشظيات الإبداع وتشويش النقد**. ط1، فيدربرنت: 2000م.

Argyros, Alexander. *A Blessed Rage for Order: Deconstruction, Evolution, and Chaos*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1991.

Bricmont, Jean. "Science of Chaos or Chaos in Science?" *Physicalia Magazine* 17.3-4 (1995):159-208.

Cambel, A. B. *Applied Chaos Theory: A Paradigm for Complexity*. San Diego: Academic Press, 1993.

Hawkins, Harriet. *Strange Attractors: Literature, Culture and Chaos Theory*. New York: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.

Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Hayles, N. Katherine, ed. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Isaacs, Alan *et. al.* (eds.). *A Dictionary of Philosophy*. London: Pan Books, 1979

Kellert, Stephen. *In the Wake of Chaos: Unpredictable Order in Dynamical Systems*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Krasner, Saul, ed. *The Ubiquity of Chaos*. Washington D. C.: American Association for the Advancement of Science, 1990.

Li, T. Y. and Jim A. Yorke, "Period Three Implies Chaos." *American Mathematical Monthly* 82 (1975): 985-992.

Prigogine, Ilya and Isabelle Stengers. *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York: Bantam Books, 1984.

Rice, Thomas Jackson. *Joyce, Chaos, and Complexity*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1997.

Ruelle, David. *Chance and Chaos*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

○ ○ ○

النظرية النقدية

(Critical Theory)

يعود تاريخ النظرية النقدية إلى بداية ثلاثينيات القرن العشرين ويرتبط تأسيسها بمدرسة فرانكفورت وبالمفكرين الألمان أمثال ماكس هوركهايمر، وثيودور أدورنو، وهيربرت ماركوزي، وفي الوقت الراهن يورغن هابرماس. وهي نظرية اجتماعية قامت في معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي وكانت ذات توجه ماركسي. وإذا انتظم عملها في عشرينيات القرن العشرين مع معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي فإنها في الثلاثينيات سعت جاهدة لفهم المد الفاشي. ولهذا أصر القائمون عليها بأن ينفوا أنفسهم إلى الولايات المتحدة الأمريكية، فاختفت نشاطاتها مدة من الزمن حتى أعيد تأسيسها 1949م بالتعاون مع جامعة فرانكفورت. لكن أدبياتها ظلت هامشية حتى عادت للظهور مرة أخرى في الستينيات والسبعينيات. اتسم نشاطها في الستينيات بمحاولة العودة إلى الماضي، خاصة حقبة الثلاثينيات التي تميزت بانهيار الليبرالية الألمانية مع حلول عام 1933م.

والنظرية النقدية (في مجملها ظاهرة فكرية ألمانية أكثر منها نظرية في علم الاجتماع) قامت على فهمها لمفردتي اسمها: «نظرية» و«نقد»، إذ من خصائص الفكر الألماني عموما أنه فكر تنظيري يحتقر التطبيق العملي، ويسعى إلى استجواب الفكر الموروث. (أنظر معاني «النظرية» تحت مدخل **النظرية الأدبية**، ومفهوم «النقد» لاحقا). وتتبدى الخطوط العريضة للنظرية النقدية بأنها مشروع يسعى إلى دفع قضية التحرر والانعتاق من خلال ما تراه جهدا نظريا موجها ضد الهيمنة التي أشاعتها مرحلة التنوير واستمرت مع كانط. ولهذا نجدها تستخدم المفاهيم والمصطلحات الماركسية

مثل الجدلية أو الإصرار على أهمية تأطير الخطاب النقدي في علاقته بمرحلة من مراحل الرأسمالية. غير أن مدرسة فرانكفورت وجدت نفسها بين مسارين: مسار يهتم بنقد الثقافة الذي لا غنى عنه متمما لإمكانية فهم ماركس للرأسمالية بما لها من اهتمام بالجماهير وكيفية الهيمنة عليها؛ ثم مسار «الجدلية السلبية» الذي نادى به أدورنو، وهي جدلية تقلل كثيرا من أهمية الجماهير والثقة بها، وهو مسار يجسد الإحباط وغياب الأمل في خلاص المجتمع.

ومع تطور النظرية النقدية عبر السنين أصبحت أكثر وعيا بآليتها الخاصة، لكنها ظلت موقفا معاديا ومنتقدا للتشكل الاجتماعي المعاصر. فهي تجتهد في تنظير الحاضر بوصفه لحظة بين الماضي والمستقبل، وبهذا ترى نفسها مرآة المجتمع التأريخية التي من شأنها أن تجعل المرء يدرك طبيعة المجتمع العابرة المتغيرة مما يجعله أكثر قدرة على تحليل الوضع الاجتماعي وبالتالي تحديثه وتطويره، خاصة أن النظرية النقدية تؤمن بإمكانية تحليل البنى الاجتماعية ومن ثم تصحيحها وتطويرها حتى تتناسب مع اللحظة التاريخية. من هذا المنطلق تسعى النظرية النقدية إلى مناهضة تشكلات القوى التي تؤسس الهيمنة وتعممها مظهرة محدوديتها وقصورها وتعسفها. فهي، على عكس كثير من نظريات مابعد البنيوية، تنطلق من فرضية أننا نعيش في عالم من الألم والإحباط، وأن باستطاعتنا رفع الحيف والأذى. كما أنها ترى أن للنظرية النقدية عموما دورا حاسما في تحقيق مثل هذا المطلب، إذ إن التنظير السابق غير النقدي ساهم ويساهم في حجب الشعور بالتبيئ في عالم ناقص بالضرورة، وهو تنظير متواطئ مع نفس العالم الناقص.

وتتحدد خصائص النظرية النقدية في أساسيات ثلاث، أولها: إن النظرية توجه سلوك الإنسان وأفعاله من خلال استهدافها تنوير المرء الملتزم بها؛ ولهذا فهي تدعي أنها حركة تحريرية إذ تكشف الضغوط الخفية على المرء (ومعظم هذه الضغوط هي ضغوط ذاتية). ولهذا فهي ترى نفسها نقدا فاحصا لأيديولوجيا المجتمع وتعرية لها. ثانيا: إن للنظرية النقدية محتواها الإدراكي الذاتي الخاص بها، إذ النظرية شكل من أشكال المعرفة. ثم ثالثا: إن النظرية النقدية تختلف معرفيا/ ابستيمولوجيا وبشكل أساسي عن نظريات العلوم الطبيعية، حيث أن خاصية العلوم الطبيعية تتأسس على كونها ذات صبغة «موضوعية»، أي «تؤسس موضوعا»، أما النظرية النقدية فهي ذات صبغة تأملية انعكاسية. من هذه الخصائص تبرز النظرية بوصفها نظرية تأملية انعكاسية تمنح أتباعها نوعا من المعرفة التي تنتج تنويرا وانعتاقا. أما اعتراض النظرية النقدية على

النظرية «الوضعية» فيتمحور حول أن الوضعيين يعتقدون أن بنية المعرفة هي فقط بنية معرفة العلوم الطبيعية التطبيقية، ولذلك فإن منظورهم ينكر المعرفة التأملية الانعكاسية. أي أن الوضعيين ينكرون أن تكون النظرية تأملية انعكاسية وكذلك في الوقت نفسه إدراكية. من هذا المنطلق سعت النظرية النقدية إلى مناهضة التوجه الوضعي، وإلى إعادة الثقة والمشروعية إلى المعرفة التأملية.

مفهوم «النقد» في النظرية النقدية

ويعتمد فهم **النظرية النقدية** كثيرا على فهم الموروث المتحوصل في مفردتي اسمها: النظرية والنقد، خاصة أن مفهوم النقد حين يعاد إلى أصوله الإغريقية ومسيرة تطوره إلى عصرنا الحاضر يكتسب إيحاءات تغيب عن فهمنا لهذه المفردة. فالإيحاءات المتعاقبة على المفردة الإغريقية تتصل بنشاط «الفصل» و«الحكم على الشيء» و«اتخاذ القرار». وفي استخداماتها القديمة الكلاسيكية فإن مفردة «نقد» انتظمت ثلاث فضاءات محددة. فقد استخدمت في إقامة «العدالة»، واستخدمها أرسطو ليحيل إلى القرار القضائي الذي يبت في أمر خصومة ما، ثم تطور مفهوم طبي للمفردة. وتعني مفردة نقد في المفهوم الطبي اللحظة الحرجة ولحظة التحول في مرحلة المرض (critical). أما في العصر الهيليني فقد اكتسبت المفردة معنى دراسة النصوص الأدبية. وهكذا اكتسبت المفردة موروثا من ثلاث حقول: الموروث القانوني والطبي واللغوي الفيلولوجي (دراسة لغة النصوص القديمة).

وقد سار تطور المفردة في الفترة بين العصر الكلاسيكي وعصر النهضة بين مجالين مختلفين ومنفصلين نسبيا. إذ احتفظ المجال الطبي حتى القرن السابع عشر بما يمكن أن نترجمه إلى العربية بـ«أزمة» (crisis)؛ أما ما يمكن أن ينقل إلى العربية بـ(التمييز النحوي) (criticus / grammatics) فاستمر على حال مفهوم المفردة في العصور الكلاسيكية وبقي يحيل إلى نشاط النحاة. ولهذا ظلت كلمة (ناقد) في عصر النهضة تعني النحوي أو بدقة أكبر «دارس النصوص الأدبية القديمة»، ويكون النقد تبعا لذلك دراسة مثل هذه الأعمال، وظل هذا النقد معنيا بتحقيق النصوص وإعادة بناء وتصحيح ما تلف منها. ومن هنا استخدم الإنسانويون والإصلاحيون هذا النقد لوصف الحكم المقنع المختص بدراسة النصوص القديمة سواء كانت الكلاسيكية أو الإنجيل.

ولا شك أن مثل هذا التطور للمفردة قد أفاد رجال الدين المسيحيين في مخاصماتهم سواء كانوا كاثوليكا أو بروتستانت، لكن أبعاد هذا النشاط تحول ضد

الفئتين: فإذا اعتقد كلاهما بأن الحقيقة ثابتة غير متغيرة، ولا يحول دونها سوى المعرفة النقدية الدقيقة، فإن مثل هذا التوجه أعطى للنقد مجالا خاصا به، وبهذا يصبح النقد ليس عاملا وحسب في إثبات حقيقة محددة وإنما إجراء له قوانينه الخاصة به ويكتشف الحقيقة دون العودة أو الإحالة إلى وقائع ماورائية تكسبه مشروعية الحكم. لقد أصبح النقد هو نفسه المشروعية التي تفضي إلى الحقيقة. من هنا رأى رجال الدين فيه عدوا جديدا، مما أكسب المفردة ظلالا سجاليا. بل إن مؤرخي الأفكار يقرون بأن «العقل والنقد» سمتان متلازمتان على الأقل منذ أن نشر بايل في عام 1697م **معجم تاريخ النقد**، حيث أصبح النقد يعني الفاصل المانع بين العقل والمكاشفة المتعالية. ويندرج فكر كانط قديما وفكر هابرماس حديثا تحت هذا المفهوم، بل إن هذا المفهوم أصبح جزءا أساسيا في ذهنية حقبة التنوير. إذ إن تحول التركيز من النقد بوصفه منهجية إلى التركيز على النقد بوصفه مبدأ، جعل النقد يتجاوز الاقتصار على دراسة النصوص الأدبية القديمة.

وقد ساهمت أطروحة بايل (جمهورية الرسائل) (*Republic of Letters*) مساهمة جليلة في تطوير النقد ومفهومه. ويتفق بايل مع رجال الدين في إن للنقد إيحاءا سلبيا، لكنه يختلف معهم من حيث السبب: فبينما يرون أن الحقيقة وجود سابق يسعى النقد للكشف عنه، يرى بايل كذلك أن هدف النقد يتمحور حول البحث عن الحقيقة، لكنها حقيقة ليست سابقة وإنما إفراز للنقد ذاته. فالنشاط النقدي لا يقدم الحقيقة مباشرة وإنما بطريقة غير مباشرة، وحتى نصل إلى الحقيقة على النقد أن يحطم أولا الأوهام والمظاهر الخادعة. وهذا يعني أن الحقيقة ليست مقصورة على أحد دون غيره، كما أنها لا تعتمد على توقد ذهنية إنسان بعينه اعتمادا على موروث مكتسب وإنما تعتمد على وسيلة الصراع الاتصالي. إن أبعاد مثل هذا الطرح تقتضي إقصاء المسلمات القبلية والانتماءات السياسية والميول العاطفية، وإن البحث عن الحقيقة يعني الالتزام بمنهجية النقد والتصويب المنظم للأخطاء. ومع التطورات الكانطية والتوظيف الهيغلي أصبحت المفردة تنطوي على أهمية تأملية انعكاسية تقتضي انعكاس التحليل على نفسه ونقد ذاته، وانعكست هذه التأملية الانعكاسية على شروط المعرفة وعلى المحددات التي تحكم الطبقة المعينة. هذا التاريخ المختصر بالضرورة يوحي على الأقل بأهمية المفردة وعلاقتها بالنظرية النقدية الاجتماعية.

وبهذه الخصائص العامة لابد أن تلتقي النظرية النقدية بنظريات **مابعد الحداثة**، كما لابد أن تتميز عنها وتختلف. ولاشك أن نقاط الالتقاء لا تقل أهمية عن نقاط

الافتراق. فالنظرية النقدية شأنها شأن نظريات **مابعد الحداثة** تنتقد بحدة الفلسفة التقليدية، وتنتقد النظرية الاجتماعية بنفس الحدة التي تنتقد بها الفصل الأكاديمي الذي يرسي حدودا مانعة بين مناطق الواقع الاجتماعي؛ كما أن النظرية النقدية شأنها أيضا شأن نظريات **مابعد الحداثة** تفيد كثيرا من الخطابات عبر التخصصية، وتشاركها أيضا في انتقادها الحداثة وأشكال الهيمنة الاجتماعية التي أجازتها **الحداثة** تحت ستار التحرر والتقدم، وكذلك تنتقد سبل **الحداثة** في العقلنة بأشكالها المختلفة. يضاف إلى نقاط الالتقاء هذه توظيف مختلف المعطيات النظرية الاجتماعية والفلسفة والتحليل الثقافي والاهتمامات السياسية لكشف حيل الخطاب المهيمن. ورغم كثرة نقاط الالتقاء إلا أن النظرية النقدية لها موقفها واحتجاجاتها على نظريات **مابعد الحداثة**، ولعل السجال بينها وبين نظريات **مابعد الحداثة** قد أفاد كثيرا الحركة النسائية **والنقد النسائي**.

وتكمن نقاط الافتراق في سعي النظرية النقدية إلى تكريس بعض الحدود والتمييز التصنيفي (وهذا شأن تنكره **مابعد الحداثة** عموما). فالنظرية النقدية تود الاحتفاظ ببعض الفواصل بين قضايا أساسية، كالفصل بين الاقتصادي والسياسي، والثقافة والطبيعة، والثقافة العليا والثقافة الدنيا، والخطأ والصواب، كما تسعى إلى تكريس مفاهيم التحرر والانعتاق والجدلية، والأهمية الشعبية والتاريخ. ولئن اتفقت النظرية النقدية مع **مابعد الحداثة** في انتقاد عقل التنوير ونقد الإنسانوية، إلا أن النظرية النقدية تسعى إلى الاحتفاظ بموروث التنوير الإيجابي، ولهذا يرى هابرماس أن **الحداثة** مشروع غير مكتمل بعد. وبينما يرى أصحاب النظرية النقدية المجتمع بوصفه نظاما مكتملا، فإن **مابعد الحداثة** ترى كل نظام مجرد جزئيات متشظية، أي أن النظرية النقدية تقارب الأمور من منظور كلي بينما لا يرى أتباع **مابعد الحداثة** سوى جزئيات متفرقة متشعبة لا يربطها رابط.

هذا الافتراق والالتقاء نابع من أن التوجهين أسسا قضاياهما على نقد الحداثة الرأسمالية وعصر التنوير المظلم. **فالحداثة** نفسها جاءت نتيجة ظهور صيغ الإنتاج الرأسمالي والعقل المستنير، ومن هنا اعتمد منظرو النظرية النقدية في البداية على جدليتي ماركس وهيغل ليجعلوا الاقتصاد عاملا حاسما في التشكل الاجتماعي خاصة المجتمع المعاصر، وبذلك استطاعوا إثبات تواطؤ أشكال الدولة الشمولية مع أشكال الديمقراطية وتطوير صيغ جديدة للهيمنة الاجتماعية وتأصيلها. وقد استطاع هؤلاء المنظرون تحليل النزعة المعاصرة الشمولية للرأسمالية نحو أشكال الهيمنة المختلفة. فإذا رأى المدافعون عن الرأسمالية لهوا بريئا في فضاء ثقافي شعبي معين، استطاع

أصحاب النظرية النقدية أن يكشفوا النزعة التسلطية في ذات اللهو البريء، بل إنهم مثلا كشفوا آثار أشكال التسلط القديمة في ما يراه الآخرون تحديثا وتطورا. فأدورنو مثلا كشف حيل الهيمنة في أكثر ظواهر **الحداثة** طرافة كموسيقى الجاز وموسيقى الراديو، بل حتى في ظاهراتية هوسيرل. لقد ذهب أدورنو إلى أن الحفل الموسيقى هو تكرار لوظائف طقوسية بدائية حيث يؤدي «التصفيق» فيها دور استنساخ طقوس ذبح الضحية، وهو طقس ديني قديم منسي. أما طوائف الأفراد كقادة الموسيقى والعازفين والآلات إنما هي أيضا استنساخ لطائفية قَبَلية طقوسية تحتفل بمواد مقدسة أو بأشخاص معينين.

وقد رأى معهد فرانكفورت أن الحداثة آذنت بنهاية الفرد (شأن فوكو الذي قال بنهاية الإنسان)؛ إذ النظام الجديد للدولة الرأسمالية والبيروقراطية، وكذلك نظام صناعات الثقافة ونظام العلم والتقنية كقاعدة للهيمنة، ونظام إدارة الفكر والسلوك، هذا النظام الجديد بهذه المعطيات أفضى ويفضي إلى مجتمع أحادي البعد مسطح ومفرغ من الخيارات الاجتماعية ومن صيغ الاختيار الفكرية والسلوكية. على أن أهم ما كشفه أصحاب النظرية النقدية هو التناقض القار في مفاهيم الحداثة وفي مفاهيم عصر التنوير. فقد ناقشوا باستفاضة تحول العقلانية إلى نقيضها، وبذلك نشأت أشكال عقلانية جديدة للهيمنة. فالتواطؤ بين الرأسمالية والعقلانية الأدواتية تبنى صيغا جديدة معقدة جمعت الاتصال الجماهيري والثقافة وأجهزة الدولة العقلانية والبيروقراطية والعلم والتقنية ليصبح من الميسور إدارة الوعي والاحتياجات حتى يتحقق الاندماج الاجتماعي والمجتمعي، وبذلك يتوجب على الأفراد الانصياع لمعطيات النظام الاجتماعي وغير الاجتماعي.

وقد استطاع أصحاب النظرية النقدية (خاصة هوركهايمر وأدورنو) تحليل الطرائق التي من خلالها تتحول العقلنة الاجتماعية إلى نقيضها، وكيف يتحول التنوير إلى خداع، وكيف تتحول صيغ التحرر والتقدم التي نادت بها **الحداثة**، تتحول إلى هيمنة ورجعية. فالعقل حالما يستبعد صيغ الفكر المنافسة فإنه يتحول إلى عقل شمولي، وبذلك يدعي لنفسه أحقية امتياز الحقيقة والمصداقية. من هنا يتوحد عقل التنوير بالأسطورة ويبرز كأداة حادة في أيدي قوى القمع الاجتماعي، تلك القوى التي توظف العقلنة الاجتماعية حتى تبني لنفسها صيغا من الهيمنة. أما معالجتهم للعلم والتقنية فلا تختلف عن معالجتهم لعقل التنوير؛ إذ العلم والتقنية جسّدا تجسيدا حيا الأسطورة بكل أبعادها لكي يفرزا معا صيغة الطاعة العمياء وعبادة القوى الخارقة التي كانت في السابق من اهتمام الأديان. ويعيدون هذه الصيغة عموما إلى أوديسيوس (Odysseus) الذي

يجسد الذات البرجوازية والهرمية الذكورية والهيمنة. فذكاء أوديسيوس قد استشرف ذكاء رجل الأعمال والتجارة البرجوازي، أما هيمنته الاستغلالية على رجاله فقد كان إرهاصا للهيمنة الرأسمالية على الطبقات العاملة، وسلطته على زوجته كانت تطبيقا حيا للهيمنة الذكورية السائدة في الفكر الغربي.

ومهما يكن من أمر نجاح النظرية النقدية في كشف حيل الهيمنة، فإنها بقيت متهمة بالعجز الذي لا يتناسب مع مزاعمها. إذ يؤخذ على النظرية النقدية أنها لم تكن نقدية بما فيه الكفاية؛ وأنها لم تفرز نظرية اجتماعية متكاملة ومتسقة مع طرحها. ولعل سبب هذا أن النظرية النقدية في أهم أشكالها تسعى إلى كشف مثالب وحيل الهيمنة الاجتماعية القائمة وليس إيجاد بديل لها، وبهذا تكاد تكتفي بشحذ الوعي بحيل الهيمنة وألاعيبها. وبهذه الخاصية تقترب النظرية النقدية كثيرا من نظريات **مابعد الحداثة** ومن **التقويض**. كما تعرضت النظرية النقدية إلى هزات ثلاثة منها حركة تحرر الشعوب التي أثارت قضية مقدرة الفكر الغربي عموما على احتواء أشكال الهيمنة الغربية ومحاولة تفسيرها؛ ثم إن حركات المرأة كشفت تمركز الفكر الغربي حول الرجل، وأخيرا تعرضت معطيات النظرية النقدية إلى الطفرة الهائلة في الثورة الإلكترونية التي أحدثت تغيرا كبيرا في مفاهيم الاتصال وأجهزة السيبرنية، ويضاف إلى ذلك النمو المطرد في مؤسسة العلم. كل هذه مجتمعة جعلت النظرية النقدية عاجزة عن تقديم تفسير جامع شامل يدحض الوضع الراهن.

مراجع ومصادر:

Connerton, Paul. *The Tragedy of the Enlightenment: An Essay on the Frankfort School.* Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Geuss, Raymond. *The Idea of A Critical Theory: Habermas and the Frankfort School.* Cambridge and New York: 1981; rpt. Cambridge University Press, 1991.

Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of Frankfurt School.* Boston. Little, Brown, 1973.

○ ○ ○

النقد الثقافي

(Cultural Criticism)

في دلالته العامة يمكن القول إن النقد الثقافي، كما يوحي اسمه، نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها. وبهذا المعنى يمكن القول إن النقد الثقافي نقد عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية

قديماً وحديثاً. غير أن تطور هذا الميدان من النشاط ونشاط البحث في التعرف عليه هو ما تكاد تحتكره الثقافة الغربية، التي تشكل حالياً المرجعية الرئيسة للتعرف على سماته ومراحل تطوره، مثلما أنها عامل تأثير أساسي في تطور مثل هذا اللون من النشاط البحثي في غيرها من الثقافات. وحين تطور ذلك النقد في الثقافة الغربية فإنه لم يتطور كمنهج في البحث أو يتبلور على شكل تيار ذي سمات واضحة، وإنما ظل نشاطاً عائماً تدخل تحت مظلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات.

يعود ظهور النقد الثقافي في أوروبا، حسب تقدير بعض الباحثين، إلى القرن الثامن عشر. غير أن بعض التغيرات الحديثة، لاسيما مع مجيء النصف الثاني من القرن العشرين، أخذت تكسبه سمات محددة على المستويين المعرفي والمنهجي لتفصله من ثم عن غيره من ألوان النقد وبالقدر الذي استدعى الإشارة إليه، مع بداية التسعينيات من القرن الماضي، بوصفه لوناً مستقلاً من ألوان البحث. وقد تطور الأمر بأحد الباحثين الأمريكيين المعاصرين وهو فنسنت ليتش إلى الدعوة إلى «نقد ثقافي ما بعد بنيوي» ليقوم بدور مفقود، حسب رأيه، في ميادين البحث المعاصرة. على أن من اللافت أنه على الرغم من مثل هذه المساعي وتواتر الإشارة إلى هذا اللون من النقد وشيوع ممارسته في الغرب قديماً وحديثاً، فإن مصطلح «النقد الثقافي» ظل بعيداً عن ذلك القدر والمستوى من التقعيد والتنظير الذي أثر في تبلور اتجاهات أخرى، وما يزال بعض المعاجم المختصة لا يشير إليه. فهو مثلاً غائب عن عدد من المعاجم النقدية، ومنها المعجم المختص بالجانب الثقافي من النقد: «معجم النظرية الثقافية والنقدية» *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* الصادر عام 1996م. بل إن ليتش نفسه، الذي ألف فيه كتاباً عام 1992م لم يوله اهتماماً في المدخل الموسع الذي كتبه لـ «الدراسات الثقافية» ضمن المجلد الذي أصدرته جامعة جونز هوبكنز للنظرية والنقد الأدبي عام 1994م.

إحدى الإشارات المبكرة والمهمة إلى النقد الثقافي ترد في مقالة شهيرة للمفكر الألماني اليهودي تيودور أدورنو تعود إلى 1949 عنوانها «النقد الثقافي والمجتمع». وفي المقالة هجوم على ذلك اللون من النشاط، الذي يربطه الكاتب بالثقافة الأوروبية عند نهاية القرن التاسع عشر، بوصفه نقداً بورجوازياً يمثل مسلمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية. على أن هجوم أدورنو، الذي شاركه فيه عديد من المفكرين والنقاد ذوي الانتماء اليهودي، كان في المقام الأول على الثقافة الغربية في ألمانيا بوجه خاص، بوصفها

متسامحة مع النزوع التآمري ضد الأقليات وذوي الاتجاهات الثقافية المختلفة من جماعات وأفراد. في مفتتح مقالته يشير أدورنو إلى توجه النقد الثقافي إلى نقد الحضارة الغربية، ثم يؤكد تناقض هذا النقد لأن الناقد جزء مما ينتقد: «الناقد الثقافي غير راض عن الحضارة التي يدين لها بعدم ارتياحه. إنه يتحدث كما لو كان ينتمي إلى طبيعة لم يصبها الدنس، أو إلى مرحلة تاريخية أرقى، مع أنه ينتمي إلى الجوهر الذي يتخيل نفسه متجاوزاً له» ثم يشير في مواضع تالية إلى مشكلات أخرى منها إشاعة مفهوم مزيف للحرية، والتعامل مع الثقافة كما لو كانت مجموعة من السلع والقيم التجارية. ثم يتضح في نهاية المقالة موقف أدورنو الشامل من الثقافة الغربية نفسها وكونه ينطق من زاوية متحيزة إزاء تلك الثقافة بوصفه يهودياً. ففي النهاية ترد عبارته الشهيرة بخصوص علاقة اليهود بالنازية لاسيما المحرقة (الهولوكوست)، حيث يقول: «يجد النقد الثقافي نفسه في مواجهة المرحلة الأخيرة من جدلية الثقافة والبربرية. إن كتابة الشعر بعد أوشفتز [إحدى معسكرات اعتقال اليهود وإعدامهم في ألمانيا النازية] عمل بربري».

دلالة أدورنو على النقد الثقافي هي نفسها، على ما يبدو، التي تتضمنها إشارة يورغن هابرماس، الفيلسوف الألماني وزميل أدورنو في مدرسة فرانكفورت في النصف الأول من القرن العشرين، في كتاب بعنوان: **المحافظون الجدد: النقد الثقافي والحوار التاريخي**. ذلك أن هابرماس لم يعن بتعريف المفهوم واكتفي بدلالة شائعة كتلك التي تضمنتها مقالة أدورنو. كما أن من الأعمال التي تتكئ على دلالة عامة وغير محددة للنقد الثقافي دراسة مهمة للمؤرخ الأمريكي هيدن وايت بعنوان: **بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي** (1978م) يشير فيه إلى أن الخطابات الموظفة في العلوم الإنسانية تقوم على بلاغيات لا تختلف كثيراً عما يعتمد عليه الأدب. وواضح أنه اعتبر تحليله لذلك التداخل الخطابي نوعاً من النقد الثقافي.

العمل الأكثر اتصالاً بالموضوع من الناحية المنهجية والاصطلاحية جاء في جزأين عنوان الأول منهما: **كلاسيكيات النقد الثقافي** (1990م). وفي مقدمة ذلك الجزء يشير المحرر إلى أن النقد الثقافي في بريطانيا، الذي يعود إلى القرن الثامن عشر، تطور مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ليتصل بالنشاط الاستعماري للإمبراطورية البريطانية: «لقد ادعى [أي النقد الثقافي] لنفسه مسؤولية تشكيل ثقافة قومية عامة على نحو شكل نقطة إحالة مرجعية للتنافس الاستعماري حوالي 1900م وما بعدها». ثم يشير إلى اكتساب النقد الثقافي رؤية جماعية تناهض التنظير وتتحيز ضد المثقفين، إلى أن

تحولت هذه السمات إلى مقاربات إمبيريقية مادية شائعة وتناغم اجتماعي كاد يتحول إلى نوع من الإقليمية. ذلك ما يشهد به، في رأي الباحث، نتاج عدد من النقاد والكتاب البريطانيين المعروفين مثل: فرجينيا وولف ود. هـ. لورنس، و ت. س. إليوت (ذي الأصل الأمريكي). فلدى أولئك «فرضيات إمبيريقية وفردية مشتركة من النوع الذي نجده في ما أسماه ناقد مثل ف. ر. ليفيز 'التقليد العظيم' وسعى لبنائه بحماسة شديدة». ولم يكسر استمرارية تلك الفرضيات، في رأي محرر الكتاب المشار إليه، إلا جهود المفكرين الماركسيين من أمثال ريموند وليامز، أحد أشهر الذين كتبوا عن الثقافة وأسسوا لما بات يعرف بـ**الدراسات الثقافية**.

يقول فنسنت ليتش إن **الدراسات الثقافية** حركة طارئة على تاريخ طويل من النقد الثقافي: «يعد التشكل الحديث نسبياً للدراسات الثقافية، لاسيما في بريطانيا خلال السبعينيات من القرن العشرين، لحظة تمأسس وازدهار بارزة في التاريخ الطويل للنقد الثقافي . . .». ذلك التاريخ، يقول الناقد الأمريكي، تعرض لمعوق كبير متمثلاً في الشكلانية أو النقد الشكلاني وما يقاربها من اتجاهات أخرى، كمدرسة شيكاغو (الأرسطية الجديدة)، ما بين الثلاثينيات والستينيات من القرن العشرين بحرصهما على قراءة النص من الداخل والتقيد بحدوده الشكلية، أي عدم الدخول في أية مسائل تتصل بالثقافة خارج النص عموماً. ويرى ليتش أن الإعاقة لم تأت من دراسة الأدب في تلك الاتجاهات الشكلانية، أي في كونها تمارس نقداً أدبياً، وإنما في تقييدها للنقد الأدبي بحيث لا يخرج عن أطر الأدب، وذلك هو ما جاءت مرحلة **ما بعد البنيوية** لتنقضه.

في تحديده لطبيعة العلاقة بين النقد الأدبي والثقافي يشير ليتش إلى أن النقدين مختلفان، ولكنهما يشتركان في بعض الاهتمامات: «يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية»، غير أن المشكلة تكمن في أن بعض المهتمين بالدراسات الثقافية في الجامعات يصرون على الفصل بينهما، فيقولون إن «على النقد الثقافي أن يركز على الثقافة الشعبية والجماهيرية ويتخلى عن دراسة الأدب وما يتعلق به من خطاب ونظرية أدبية، بوصف تلك الحقول الأدبية محدودة ومتعالية.» ثم يوضح ليتش أنه لا يتفق مع القائلين بالفصل: «لا أعتقد أن للدراسات الثقافية أولوية على الدراسات الأدبية» (ويلاحظ هنا أن ليتش يتحدث عن الدراسات الثقافية والنقد الثقافي بوصفهما شيئاً واحداً في الأساس).

النقد الثقافي الذي يدعو إليه ليتش نقد يستوعب متغيرات مابعد البنيوية برفضها للعقلانية التنويرية وعدم اكتراثها بالتوجهات الأساسوية (أي التي تؤمن بوجود أسس

مطلقة لأي شيء) أو بالحدود التقليدية بين التخصصات والموضوعات أو ما هو **معتمد** أو رسمي في الثقافة. ثم يحدد معالم النقد الذي يدعو إليه، فيذكر ثلاثة معالم: (1) أن اهتمام النقد الثقافي لا يقتصر على الأدب **المعتمد**؛ و(2) أنه يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية؛ و (3)، وهي أبرز سماته، أنه يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية كما تتمثل في أعمال باحثين مثل: بارت و دريدا و فوكو.

النقد الثقافي في العالم العربي

إذا فهمنا النقد الثقافي بمعناه العام، وليس بالمعنى ما بعد البنيوي الذي يقترحه ليتش، ورأينا الثقافة بوصفها مرادفة للحضارة (كما يدعو إلى ذلك بعض المفكرين) فإنه يمكن الحديث عن كثير من النقد الذي قدمه الكتاب العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر بوصفه نقداً ثقافياً، أي بوصفه استكشافاً لتكوين الثقافة العربية وتقويماً لها. يصدق ذلك على ما كتب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماع والسياسة وغيرها مما يتماس مع الثقافة ويشكل نقداً لها. فما كتبه طه حسين في كتاب **في الشعر الجاهلي**، أو في **مستقبل الثقافة في مصر** نقد ثقافي، مثلاً، وكذلك كثيراً مما نشره العقاد وجماعة الديوان وبعض المهجريين، ثم نقد أدونيس في **الثابت والمتحول**، بل وكتابات بعض الباحثين المعاصرين كعبدالله العروي ومحمد عابد الجابري وطه عبد الرحمن، وهشام جعيط، وفهمي جدعان وعلي حرب ومحمود أمين العالم، وكثير غير ذلك مما يصعب إحصاؤه. كما يندرج ضمن النقد الثقافي ما أسماه هشام شرابي بـ «النقد الحضاري» في كتاب له بهذا العنوان (أنظر: **البطريركية**)، وما دعا إليه ناقد مثل شكري عياد من نقد حضاري أيضاً، وما قدمه باحث مثل عبدالوهاب المسيري في مجال التحيز (أنظر مداخل مثل: **التأصيل والتحيز**).

غير أن المحاولة الوحيدة المعروفة حتى الآن لتبني «النقد الثقافي» بمفهومه الغربي بشكل مباشر هي محاولة عبد الله الغذامي في كتاب بعنوان: **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية** (2000م). ومحاولة الغذامي تمثل مسعى جاداً لاستكشاف مشكلات عميقة في الثقافة العربية من خلال أدوات النقد الثقافي وهي من ثم جديرة بوقفة أطول. ولعل أول ما يلاحظ هو أن المؤلف اعتمد في محاولته على ليتش بشكل خاص، وإن أورد في بداية كتابه عرضاً لبعض تطورات الفكر الغربي النقدي ما بعد البنيوي مما يتصل بالنقد الثقافي ومما يمكن اعتباره سياقاً غربياً للكتاب، مع أن من

تفاصيل ذلك العرض ما لا يتضح للقارئ مدى صلته بمحور اهتمام المؤلف، وهو نقد الشعر العربي بوصفه مكمناً لأنساق الثقافة العربية.

يعرف الغذامي الأنساق الثقافية بقوله: إنها «أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائماً». وهي أنساق تظهر في كيفية استهلاك المنتج الثقافي العربي منذ القدم، مما يجعل النقد الثقافي نوعاً من نقد التلقي أو **استجابة القارئ**: «تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي . . . وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لحظة الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما. . .». غير أن الملاحظ هو أن معظم تحليلات الكتاب تتمحور حول تأثير الأنساق في عملية إنتاج الشعر أكثر من تمحورها حول أنماط تلقيه، مما يدفع بالمؤلف إلى تذكير القارئ في مرحلة متأخرة من كتابه إلى أن الإبداع ليس المكان الوحيد لاشتغال النسق، وكأن ذلك هو منطقة بحث النقد الثقافي أصلاً: «إن من المهم أن نشير هنا إلى أن النسق لا يتحرك على مستوى الإبداع فحسب، بل إن القراءة والاستقبال لهما دور مهم وخطير في ترسيخ النسق». يضاف إلى ذلك أن المؤلف لا يوضح كيف يكون النسق تاريخياً وأزلياً في الوقت نفسه، فالتاريخ مقيد والأزل غير ذلك.

غير أن الملاحظة الرئيسة على محاولة الغذامي تأتي على ثلاثة مستويات: الأول في مقدار التعميمية في قراءة الأنساق التي يتحدث عنها، وهي أنساق محصورة في الجانب السلبي (تحول المديح إلى استجداء ونفاق، والفخر إلى تضخم للذات، الخ)؛ والثاني، بمحدودية الأمثلة، وانحصارها في الأدب تقريباً، والشعر بشكل خاص؛ أما الثالث فيتمثل في غياب المقارنة الثقافية أو استحضار التجارب الثقافية لمجتمعات مختلفة أو حضارات مختلفة. فمع أن في الكتاب شواهد كثيرة وقوية فيما يتعلق بأطروحة الكتاب، فإن فيه أيضاً كثيراً من التعميم القائم على تغييب الكثير من النماذج الشعرية التي تخالف النسق الذي يرسمه للشعراء الرسميين «المنافقين» في تاريخ الثقافة العربية، كالشعراء الصعاليك، والمتصوفة، وشعراء مثل: أبو نواس، وبشار، وابن الرومي، وأبو العتاهية. أضف إلى ذلك أنه يفترض في نقد ثقافي أن يتجاوز حدود الأدب ليضرب مثالاً لتجذر الأنساق أو «أزليتها» من حقول ثقافية خارج الأدب، كالفلسفة والعلوم الإسلامية، والتاريخ والجغرافيا والعلوم البحتة. هل فكر أولئك كلهم بنفس الطريقة النسقية؟ هل كان ابن رشد والغزالي والرازي والطبري وياقوت وغيرهم محكومين بالفحولة والذاتية والنفاق، الخ؟ أم أن النقد الثقافي ليس سوى نقد أدبي فحسب؟

ويقع كتاب **النقد الثقافي** في مشكلة أخرى حين يصدر عن اعتقاد المؤلف أن المشكلات التي يحددها محصورة في الثقافة العربية، وهي ليست كذلك. فتكسب الشعراء معروف في ثقافات كثيرة، بل لعلها السمة الثقافية في مراحل تاريخية تسود فيها نظم اقتصادية واجتماعية معينة عرفتها أوروبا كما عرفتها شعوب الشرق، مع ما يصاحب المديح من نفاق وكذب الخ. وقد عرفت إنجلترا، مثلاً، ولفترات طويلة من تاريخها شعراء يعيشون على ممدوحيهم ويكتبون لهم وينافقونهم. وإحدى مشكلات محاولة الغذامي هي في تهميشها للظروف التاريخية كمعين على فهم التاريخ. فالمسألة هنا هي نقد أخلاقي إلى حد كبير، كما أنه نقد منفك عن الظروف التاريخية، ولم يفد من مفاهيم كالقطيعة المعرفية عند فوكو، أو ما أضافه الماركسيون مثل ألتوسير ممن يشير إليهم الفصل الأول. هذا مع أن في الكتاب ثروة من الشواهد التي كان يمكن أن تغني طرحاً نظرياً أكثر تدقيقاً ومنهجية.

يضاف إلى ذلك أن بعض الأمثلة التي ساقها المؤلف غير دقيقة، كما في نقده الحاد لأدونيس بوصفه شكلانياً لا يأبه للمعنى: «وهو يصر على شكلانية الحداثة ولفظيتها، مع عزوف واحتقار للمعنى، وتمجيد للفظ». وهذا مناف للحقيقة، فمن يعود إلى كتاب **زمن الشعر** لأدونيس، وإلى المواضع التي يشير إليها الغذامي سيجد أن أدونيس يقول عكس ذلك تماماً: «فالشكل يمحي أمام القصد والهدف»، «فالشكل والمضمون وحدة كل أثر شعري حقيقي»، إلى غير ذلك من أمثلة. والحق أن أدونيس، مع ما يعانيه من تناقضات وتضخم ذات واضح، كما يقول عنه الغذامي فعلاً، معني بمشروع يشبه مشروع الغذامي نفسه سواء في كتابه **الثابت والمتحول** الذي يعد دراسة سابقة لنسقي الثبات والتحول في الثقافة العربية، أو في كتاب **زمن الشعر** نفسه، حيث نقرأ: «فما يزال نظام العلاقات القديم، بكل إرثه، هو الفعال السائد في الحياة والثقافة العربيتين على السواء.» ومشروعه الحداثوي مشروع يهدف إلى إحداث نقلة جذرية في الثقافة العربية، نقلة قد نتفق أو نختلف حولها، ولكن لا ينبغي تهميشها أو عرضها عرضاً مخلاً لخدمة نسق نحاول إثبات صحته.

مراجع ومصادر:

أدونيس (علي أحمد سعيد). **زمن الشعر**. بيروت: دار العودة، 1972.

أدونيس (علي أحمد سعيد). **الثابت والمتحول**. بيروت: دار العودة، 1974.

شرابي، هشام. **النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1990.

الغذامي، عبد الله. **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000.

Adorno, Theodor W. "Cultural Criticism and Society." *Prisms*. Trans. Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983.

Habermas, Jurgen. *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*. Ed. and Trans. Shierry Weber Nicholsen. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.

Hartmut Heuermann and Bernd-Peter Lange, eds. *Contemporaries in Cultural Criticism*. Frankfurt Am Main: Peter Lang, 1991.

Lange, Bernd-Peter, ed. *Classics in Cultural Criticism*. Vol. 1. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.

Leitch, Vincent B. *Cultural Criticism: Literary Theory, Poststructuralism*. New York: Columbia University Press, 1992.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

○ ○ ○

النقد الجديد

(New Criticism)

إن كان لابد من إدراج هذا النقد تحت مظلة ما، فلا شك أن المظلة الشكلانية هي التي تناسب النقد الجديد. والشكلانية عموما تضم كل نقد يتسم «بالتطبيق»، وتركز على الوحدة المتجانسة للصنعة الفنية وكذلك على أهمية الأسلوب وتستبعد علاقات العمل «الفني» بالحياة كما تقلل من أهمية نظريات المحاكاة ومن أهمية كل فكرة ترى أن قيمة الفن العليا تكمن في أمانة تصويره للعالم الخارجي أو الواقعي. كما ترفض الشكلانية الفصل بين الشكل والمحتوى وتقول بالوحدة العضوية بينهما. والنقد الجديد يتبنى كل هذه التوجهات، بل إنه يرى أن الشكل (حسب تعبير مارك شورر الشهير) هو «المحتوى المتحقق». وتعود جذور النقد الجديد إلى المفاهيم المثالية عند كانط وكوليردج كمفهوم «المخيلة» و«الوحدة العضوية». ويصر ممارسوه ومنظروه على تفوق اللغة الأدبية على لغة العلم واللغة الحياتية المؤسساتية. فلغة الأدب تتسم جوهريا بالمجازية والاستعارة والغموض والتجسد والحيوية والحياة، بينما تتسم لغة العلم بكونها رموزا مجردة ميتة تقدم المعرفة تقديما مباشرا وبطريقة ساذجة فجة لا حياة فيها، كما تتسم بالانعزال والعزلة بينما اللغة الأدبية تعتمد على التفاعل والإيحاء الذي تحاربه لغة العلم لتعلي من شأن الوضوح والمعاني المعجمية ولغة المعادلات الرياضية. هذه السمات العلمية تعنى أنها تنقل معنى مباشرا ومقررا مسبقا ولهذا فهي لغة غير «فكرية» ولا تستدعي التحليل والتأويل، بل تتسم بالتجريد والاختزال وأحادية

المعنى مما يجعل هذه اللغة غير «ثرية» وغير مثرية. بينما تقوم لغة الأدب على التعامل مع التجربة ككل وتنقلها بلغة تتسم بالمجاز الذي لا يقبل الاختزال ولا يقبل الدلالة المباشرة الآنية.

يرى المهتمون بتاريخ النقد الجديد أنه يعود إلى إزرا باوند ومقولاته المبعثرة أيام جماعة «نادي الشعراء» في لندن عام 1907م، وأن أشهر ممارسيه المؤسسين توماس ستيرنز إليوت وايفور ارمسترونغ ريتشاردز، ويضاف أحيانا إليهم فرانك ريموند ليفيز عن الجانب البريطاني، وعن الجانب الأمريكي كل من جون كرو رانسوم وألن تيت وروبرت بين وارين وكليانث بروكس وويليام كيرتز ومزات (كما يضاف إليهم أحيانا كينيث بيرك وريتشارد بالمير بلاكمور). ومن الأسماء التي أطلقت على الأمريكيين: النقاد الجنوبيين، والنقاد الريفيين، والنقاد الهاربين، على أن الاسم الذي استقر هو النقاد الجدد.

والشكلانية الأنجلو-أمريكية عموما ظهرت كاستجابة لضرورة إيجاد نظرية تفسر وتحدد سمات الأعمال الحديثة (في ذاك الزمان) واستخلاص نظرية عامة تضم التوجهات الأدبية الطليعية وتعممها. ورغم محاولات باوند وكتابات إليوت المتفرقة، إلا أن مثل هذا النشاط لم يفرز نظرية متكاملة أو منهجا منظما شاملا يفي بالغرض. ثم ظهر ريتشاردز في كامبردج فحاول رصد وقياس نجاح قراءة الشعر جامعا في تجاربه بين الأدب وعلم النفس حتى يوجد أساسا «علميا» صلبا يؤدي بدوره إلى ممارسة نقدية «تطبيقية» (ولعل محاولته هذه هي الخطوة الأولى نحو انتشار نقد الاستجابة أو التلقي في عصرنا هذا). وقد نشر أهم كتبه تحت مسمى «النقد التطبيقي» عام 1929م، وكان ريتشاردز قد حاول رصد استجابة طلابه لنصوص شعرية لا يعرفونها (فقد أخفى اسم المؤلف أو تاريخ النشر أو عصره وأصلح الشواذ الهجائية حتى لا تدل على حقبة معينة) وكان يسعى إلى تحديد الإشكالات التي تبرزها القصيدة بالنسبة إلى القارئ: أي إشكالات التأويل في ما يخص علاقة الأسلوب بالمعنى. فوجد أن أنجح النصوص هي ما أسماه «شعر الاستقطاب / Poetry of Inclusion» المتسم جوهريا بـ«المفارقة»، فعلل ذلك بأن المفارقة تسمح للقارئ الناجح أن يصل إلى حالة من «التوازن الداخلي» أو إلى حالة «الحس المتزامن» (Synaesthesia). وقد نبه ريتشاردز في كتابه إلى تعدد مستويات المعنى، وإلى المشكلات التي يواجهها القراء ذوي القدرات المتفاوتة، كما نبه إلى الحذر من استخدام أو سوء استخدام الشعراء للرخص الفنية، وكذلك إلى العلاقة بين الفكر والعاطفة. لكنه أكد على نبذ «قصد» المؤلف وأصر على الاهتمام

بقضايا الأسلوب الفنية وكذلك على أهمية كل ما يؤدي إلى «المحتوى المتحقق».

أما على الطرف الجنوبي من الأطلنطي فقد كانت هناك جماعة نادي «الهاربين» (Fugitives) منذ عام 1919م في قلب مدينة ناشفيل في ولاية تنسي، وكان محورهم رانسوم الذي تخصص في الفلسفة لكنه يدرس الأدب ويقرض الشعر. وكانت قضاياهم تدور حول الشعر وأساليبه. وعلى الرغم مما فعله ريتشاردز إلا أن رانسوم وصفه بأنه «ناقد نفساني» وأنه فشل في تطوير نظرية أو منهجية شاملة. وقام رانسوم بالإعلان عن مدرسة «النقد الجديد» في كتاب يحمل نفس الاسم صدر عام 1941م مع أن محتوياته وتوجهاته تعود إلى أوائل العشرينيات الميلادية، فقد سبق أن نشر آراءه ومصطلحاته وموقفه ومواقف جماعته من الشعر في إصدارهم لمجلة «الهاربين» التي بدأت عام 1922م-1925م. كان رانسوم لا يؤمن بالتحليل الدقيق الذي يسعى إلى كشف المعنى وحده بل يرى (كما صرح في تعليقه ومراجعته لقصيدة «الأرض اليباب») أن هدف الشعر الرئيس ليس عرض الأفكار والمشاعر بدقة. وقبل انضمام ألن تيت ورده على رانسوم حول قصيدة إليوت، لم يكن إليوت معروفا لدى جماعة الهاربين. بل إن تيت هو الذي تبنى مقولات إليوت وأساليبه، وعمل جادا على الدعوة له والتعريف به.

كانت جماعة نادي الهاربين ومن انضموا إليهم (كليانث بروكس وغيره) ذوي رسالة حادة في العشرينيات. فقد تبنوا الدفاع عن الجنوب ضد الشمال الذي يرون فيه تدميرا لنمط الحياة الجنوبية ونوعيتها كي يحل محلها «نمط الحياة الأمريكية» بما تنطوي عليه من رأسمالية وثقافة صناعية تعادي الثقافة الجنوبية الموروثة. وقد انعكس (بل حفز) هذا الوضع على المفاهيم النقدية فبدأوا يربطون سمات الشعر والأدب عموما (سلامة الأسلوب في الشعر وضرورة البنية وأفضلية الصيغة الغنائية وسمات المفارقة) بأسلوب الحياة الجنوبية. فأوجدوا توازيا وتراسلا بين الأخلاق الاجتماعية الجنوبية وبين الوزن، بين الحياة الريفية وبين القيم الدينية، بين الدقة في الفن وبين سلامة الثقافة كل هذه السمات (الثقافية والفنية) تهددها طريقة الحياة الأمريكية الوافدة. فتحول اسم الجماعة في الثلاثينيات الميلادية من الهاربين إلى «الريفيين الجنوبيين» قبل أن يستقروا على النقاد الجدد. فجهدوا في إثبات أن الثقافة المتجانسة (كما هي حالها في الجنوب) التي تبجل التراث والحياة الريفية، هي وحدها التي تهيئ المناخ الملائم للخيال والشعر والدين، وفي الجنوب وحده يمكن إيجاد العلاقة الصحيحة بين الخالق والمخلوق، بين الإنسان والطبيعة، بين المجتمع والفرد. وعبر الريفيون الجنوبيون في بياناتهم («نقد المذهب الإنساني» و«سأتخذ موقفي» اللذان صدرا عام 1930م) عن

تحديدهم للعدو: الماركسيون، والإنسانويون الجدد، والتجار الجدد، وأصحاب الجنوب الجدد، وممثلو الحياة الأمريكية المنحدرون من إميرسون ووتمان، والليبراليون والانطباعيون، والذواقة العاطفيون، وأصحاب السطحية الصحافية. امتدت فترة «الورع الإقليمي» هذه حتى عام 1935م، حيث بدأوا مرحلة جديدة نحو مسماهم الجديد، إذ رأوا أن من واجبهم مجابهة ومناهضة التفاهة والبساطة التي استشرت في البلاد فيما يخص الأدب. فاتجهوا إلى التدريس والتنظير. ولما لم يجدوا النصوص التي تهيئ عملية الإنقاذ هذه قاموا هم بتأليف ما يحتاجون إليه فانتشرت الكتب التي تستهدف دارسي الأدب مثل كتابي بروكس (بالتعاون مع وارين) **فهم الشعر** و **فهم الرواية** بين عامي 1939م و1941م. كما صدر له عام 1939م كتاب: **الشعر الحديث والتراث**.

ومع هذا النشاط الذي يجمع بين التنظير والممارسة تغيرت جذريا الدراسات الأدبية. كان الهدف دائما هو توطيد مصطلحات النقد الجديد: الاهتمام الدقيق المتأني بلغة النص الأدبي، وتكوين الأعراف التي تحدد وتفسر النغمة والنبرة الأسلوبية، والصوت الشعري والحالة (المزاجية) لشخصية القصيدة وفعاليات الاستعارة والرموز وتكونها السياقي، وكذلك تحديد وتفسير المبادئ الشكلية التي توحد بين الشكل والمحتوى والمعنى، وكذلك كيف يشارك القارئ عن وعي في عملية إبداع القصيدة والاستمتاع بالشمولية الكاملة حينما يجدها في القصيدة ويكتشف آلياتها وفعالية وحدتها العضوية الدرامية. وإن كان ريتشاردز هو ممثل النقد الجديد في بريطانيا، فإن بروكس هو ممثله وناطقه الرسمي تنظيرا وممارسة في الولايات المتحدة (وإن كان رانسوم هو مؤسسه).

وأهم ما يقول به بروكس هو أهمية «الموقف الدرامي» إذ إن القصيدة هي نفسها دراما لا يمكن اختزالها إلى مقولة المعنى أو التجربة الإنسانية المألوفة. بل إن القصيدة تتركب وتتألف من بنية درامية تقوم أساسا على الاستعارة والمجاز وتتسم بالمفارقة لا محالة ومن ثم فإن أجزاءها تتفاعل بطريقة عضوية تعمل معا لتشكل القصيدة وبالتالي تعكس صورتها من خلال أجزائها في كل متكامل ذي وحدة عضوية. فالقصيدة الغنائية تعتمد على الاستعارة التي بدورها تتصف بالغموض مما ينشأ عنه «توتر» ينتظم أجزاء القصيدة بأكملها حتى يصبح هذا التوتر هو، في النهاية، عمود التوازن في الكل المتكامل العضوي، أي حتى يتحقق ما أسماه ريتشاردز بالتوازن الداخلي المتزامن. ومجمل العناصر الفنية التي تدخل في بناء القصيدة حتى تعكسها القصيدة هي: لغة

الشعر، وهي لغة حية معقدة بسبب اعتمادها على المجاز ولذلك فهي تعكس أو تجسد تجربة إنسانية لا تقل عنها تشابكا وتعقيدا. ثم ضرورة المفارقة، وتمليها الضرورة الدرامية للموقف واللغة المجازية التي تعمل بطريقة غير مباشرة، وهي سمة الشعر الناضج ووسيلة القصيدة في تحقيق وحدتها البنيوية العضوية. ثم «لاذاتية» أو لاشخصية الشاعر (وقد أخذها عن إليوت)، ويضاف إلى ما سبق الوحدة الخيالية ورفض القصيدة للاختزال أو الاختصار في مقولة مباشرة تفسيرية (وهي ما يسميها بروكس هرطقة إعادة الصياغة أو السبك: Heresy of Paraphrase). وتتحد هذه العناصر في «الموقف العام»، وهو الوضع الذي عنده تتوحد هذه العناصر على محور «التوتر» ليتحقق بالتالي التوازن الداخلي. ومن الملاحظ أن هذا الطرح يركز تركيزا مطلقا على عناصر النص الداخلية ويهمل العوامل «الخارجية» التي تفضي عند هؤلاء النقاد إلى «المغالطة القصدية و«المغالطة التأثيرية». لا ينكر بروكس أن للشعر أهمية أو معنى، ولكنه يصر على أن هذا المعنى أو الأهمية هي القصيدة ذاتها، وأن بنيتها العضوية تعكس حقيقة أعلى وأسمى وأجل من أية تجربة دنيوية، إنها في النهاية وعند المستوى الذي لا يمكن إدراكه تعكس الثوابت الإنسانية القارة التي لا تحيط بها أية معرفة إنسانية فردية. بل هو يرى أن المعرفة التي تعكسها القصيدة تشابه تماما المعرفة التي تعكسها «الأسطورة.»

لقد كان هاجس النقاد الجدد هو دفع القارئ إلى اكتشاف «كيف» يعني العمل الأدبي لا ماذا يعني، وهكذا أفرزت كتاباتهم ومنهجيتهم طريقة ناجحة في التعامل مع الأدب: فهي أولا عالية القيمة تعليميا (تقبل التعليم والإدراك)، كما أنها شيقة تجعل الطالب يتحكم في النص ويخرج بنتائج محددة، وهكذا فهي عملية منتجة تقبل التعليم والتعلم. وهذه هي مقومات المادة التي تقبل التداول وتحتاجها الجهات التعليمية كالجامعات والمدارس. ولقد تجلى نجاح النقد الجديد في إقبال الطلاب على دراسة الأدب وتكاثر المجالات العلمية والدوريات وإقامة الندوات والمؤتمرات حول الأدب وفنونه وتزايد فرص التوظيف للمشتغلين في الأدب والشعر. ولعل «المفارقة» التي نادى بها هؤلاء النقاد كأساس للقصيدة والعمل الأدبي قد امتدت إلى مشروعهم منذ البداية: فالمشروع الذي قام على مبدأ محاربة «الطريقة الأمريكية» هو المشروع الذي يجسد خير تجسيد هذه الطريقة إذ تحول الأدب إلى بضاعة تقنية تتبع نمطية الحياة الأمريكية في اهتمامها بإيجاد دليل أو مرشد الاستخدام لكل مستهلك يحتوي على خطوات وإرشادات تجعل منه حاذقا بالكيفية التي بها يتعامل مع أية مادة تقنية. وما النقد الجديد إلا دليلا إرشاديا للتعامل مع الأدب كمادة تقنية.

ومما يؤخذ على النقد الجديد تجاهله للسياق التاريخي والعوامل الخارجية، وعدم اهتمامه بالمؤلف والقارئ، كما يؤخذ عليه أنه نخبوي النزعة دكتاتوري السياق إذ هو يحمي الأستاذ العالم ضد الطالب المسكين المتدرب، كما قيل، ويقال إنه نقد ميكانيكي يجد ما يطلبه في كل نص «يختاره»، فيختار دائما ما يتناسب مع أدواته ومقولاته (كتفضيل الشعراء الميتافيزيقيين على غيرهم واقتصاره على القصيدة الغنائية وفشله في التعامل مع النصوص الطويلة كالرواية والمسرحية)، ولا يشجع الدارس على البحث عن غير ما يجتره ممارسو هذا النقد. ولعل أول هجوم تعرض له هو الذي جاء من الخصم، من نقاد شيكاغو أو الأرسطوطاليسية الجديدة حينما هاجم رونالد سالمون كرين أشهر كتب وتطبيقات بروكس: **الجرة محكمة الصنع** (*The Well Wrought Urn*). فقال كرين إن بروكس أحادي النزعة والنظرة ويجد باستمرار ما يبحث عنه، كما أن كتابه هو أطول قصيدة تتسم بالمفارقة في التاريخ. ومهما يكن من أمر، فإن نجاح النقد الجديد لا مثيل له لا من حيث المادة ولا من حيث النجاح المؤسساتي الذي حققه ليس فقط لنفسه وإنما للنقد الأدبي كتخصص ودراسة منتظمة منظمة. وما قيل ويقال عن نهايته واندثاره لا يخلو من مفارقة. بل إن كثيرا من المؤرخين يرون أن استقبال **التقويض** في الولايات المتحدة لم يكن ليتم لولا تهيئة النقد الجديد المناخ له بل واستشرافه.

مراجع ومصادر:

Brooks, Cleanth. "The New Criticism and Scholarship." In *Twentieth-Century English*. Ed. W. S. Knickerbocker. New York: Philosophical Library, 1946.

Brooks, Cleanth. "Literary Criticism." *English Institute Essays 1946*. New York: Columbia University Press, 1947.

Brooks, Cleanth. "In Search of the New Criticism." *The American Scholar* 53:1 (Winter 1983£1984): 41-53.

Cain, William E. *The Crisis in Criticism: Theory, Literature, and Reform in English Studies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

Ransom, John Crowe. *The New Criticism*. New York: New Directions, 1941.

○ ○ ○

النقد الحواري

(Dialogical Criticism)

يقوم هذا النقد على نظرية الناقد السوفييتي ميخائيل باختين (1895م-1975م) والإجراءات المنهجية التي دعا إليها في دراسة الرواية. وكان باختين قد وضع أسس

هذا النوع من النقد في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن غير أن انتشاره من خلال اللغة الإنجليزية لم يحدث إلا في الثمانينيات.

يقول باختين إن العمل الأدبي، والروائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها. كما أن كل تغير نحوي أو دلالي فيما يعبر عنه، سواء في الحياة اليومية أو في الأدب، يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه، إلى ما يتوقعه المتحدث من ردود فعل، وما تأثر به من مقولات سابقة. وفي هذا اختلاف واضح عما تؤكده توجهات نقدية أخرى **كالتقويض** مثلا الذي يؤكد على أن الدلالة والتشكيل اللغوي عموما ناتجان عن عوامل (لغوية وغيرها) لا قدرة للإنسان عليها. فعند باختين تلعب الإرادة الفردية في إطار الحياة الاجتماعية دورها الحاسم في إنتاج الخطاب الأدبي وغير الأدبي على حد سواء.

استمد باختين أسس نظريته من دراساته في الرواية، خاصة ما أنتجه الكاتبان الروسيان تولستوي ودوستويفسكي. ففي عام 1929م أصدر باختين كتابه **إشكالات الشعرية الدوستويفسكية**، وفيه بين أن روايات دوستويفسكي تتميز بتعدد الأصوات وتمتعها بحرية الاختلاف، حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها بعيدا عن هيمنته كروائي، وهو ما يجعل رواياته حوارية على عكس ما نجد لدى تولستوي الذي يهيمن لديه صوت المؤلف على أصوات الشخصيات فيخضعها لرؤيته، مما يجعل رواياته أحادية الخطاب أو مونولوجية (لكن باختين عدل فيما بعد من تقييمه لتولستوي فاعتبر رواياته تقوم على نوع من الحوار أيضا). بيد أن باختين وهو يبين هذا الاختلاف بين الروائيين حريص أيضا على أن يبين أن الروائي مهما سعى إلى الهيمنة على شخصياته فإنها ستختلف لا محالة سواء من حيث ازدواجية الصوت، أي وجود الصوت الروائي مجاورا لصوت الشخصية أو محيطا به، أو من حيث محاولته الهيمنة على ذلك الصوت، وهو ما يدخل عنصر الحوار بالضرورة.

يشير تزفيتان تودوروف في كتابه **ميخائيل باختين والمبدأ الحواري** (1984م)، وتودوروف من أوائل من أسهموا بفاعلية في تقديم باختين إلى ساحة النقد الغربي، إلى أن الاختلاف الذي تنبع منه الحوارية أو مبدأ الحوار من وجهة نظر باختين كامن في الإنسان نفسه لأنه تعددي بالضرورة ومتميز بهذه التعددية من الناحية الأنثروبولوجية. على أن هذا لم يحل دون قيام نزعة توحيدية، مقاومة للحوار ومضادة للتعدد، وهو ما أدى إلى استمرار نوع من الصراع بين الحوارية بتعدديتها والرغبة التوحيدية أو الوحدوية

في الهيمنة لا على مستوى الرواية أو الأدب فحسب وإنما على مستوى الثقافة إجمالا. ومن الأمثلة التي يضربها باختين على هذا الصراع الذي يراه متجذرا في لحمة الثقافة الإنسانية ما يسميه بالنزعة الكرنفالية التي تسعى إلى زعزعة السلطة بالهزء منها وإشاعة روح الفوضى، التي تحدث في الاحتفالات الكرنفالية في أوروبا وخارجها من البلدان المسيحية. يشير الناقد السوفييتي إلى هذه النزعة، التي تؤكد صوت التعدد ضد التوحد، في كتابه **رابيليه وعالمه** (1984م)، حيث يبرز الكاتب الفرنسي رابيليه، الذي عاش في النصف الأول من القرن السادس عشر، كأنموذج للسخرية المتمردة على السيطرة والمنفتحة على المختلف والمكبوت.

في الوقت الحاضر يمارس النقد الحواري تأثيرا واسعا في الساحة النقدية الغربية التي اكتشفته متأخرة نسبيا (كما يتضح من تاريخ نشر ترجمات أعماله إلى الإنجليزية أعلاه)، وهو اكتشاف يعود الفضل فيه في المقام الأول إلى جهود اثنين من النقاد الذين يعملون في أوروبا الغربية أحدهما تودوروف والأخرى جوليا كريستيفا، وكلاهما بلغاريان يقطنان فرنسا منذ الستينيات وأقرب إلى بيئة باختين الثقافية. وكان دور كريستيفا حاسما لكونها أول من قدم مفهوم «الحوارية» إلى الساحة الفرنسية في محاضرة ألقتها بعيد وصولها إلى باريس عام 1966م وذلك في مقالة بعنوان «الكلمة، الحوار والرواية». وقد جاء تقديمها لذلك المفهوم تحت مسمى **النصوصية** أو **عبر-النصية** (Intertextuality) في فترة حاسمة من تاريخ النقد الغربي المعاصر، إذ إنه تزامن مع مرحلة الانتقال من **البنيوية** إلى مابعد البنيوية. فقد شهد ذلك العام نفسه، أي 1966م، نشر فوكو كتابه **الكلمات والأشياء** وجاك لاكان لـ **كتابات**. وفي مقال كريستيفا مراوحة بين البنيوية بحنينها إلى الدقة واليقين العلميين ومابعد البنيوية بمواجهتها للجانب «الآخر» من اللغة بما يتضمنه من سخرية وانزلاق دلالي وتداخلات نصية.

تقدم كريستيفا باختين، في مقالها المشار إليه، بوصفه أحد الشكلانيين الروس الذين تجاوزوا بعض ما تضمنته من محدودية (علما بأن تودوروف لا يصنفه كواحد من تلك المجموعة). تقول: «إن ما يمنح البنيوية بعدا حيويا هو مفهومه لـ (الكلمة الأدبية) بوصفها *تقاطع سطوح نصية* بدلا من أن تكون *نقطة* (معنى ثابتا)، بوصفها حوارا بين عدة كتابات. . .» ثم تقدم مفهوم النصوصية أو العبر-نصية عند باختين بقولها: «يتألف كل نص من فسيفساء من الاقتباسات؛ كل نص امتصاص وإعادة تشكيل لنص آخر. ومفهوم العبر-نصية يأتي بديلا للعبر-ذاتية (أنظر: **قلق التأثير**)، لتقرأ اللغة الشعرية من ثم قراءة مزدوجة على الأقل» (*The Kristeva Reader*، ص: 37).

مراجع ومصادر:

Bialostosky, Don. "Dialogic Criticism." In *Contemporary Literary Theory*. Eds. Douglas Atkins and Laura Morrow. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1989.

Carroll, David. "The Alterity of Discourse: Form, History, and the Question of the Political in M. M. Bakhtin." *Diacritics* 13:2(1983): 65-83.

De Man, Paul. "Dialogue and Dialogism." *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

O O O

النقد السياقي

(Contextual Criticism)

ليس النقد السياقي، في أساسه، سوى تسمية أخرى لما يعرف **بالنقد الجديد** في الولايات المتحدة خاصة، أي النقد الشكلاني الداعي إلى قراءة النص وتحليله بمعزل عن أية عناصر خارجية ومن ضمنها النصوص الأخرى. لكن تبلور النقد السياقي في كتابات الناقد الأمريكي مري كريغر يشير إلى نوع من الانعطاف نحو مناهج نقدية ظهرت بعد النقد الجديد، أي إلى محاولة توفيق بين التوجه الشكلاني المتمثل بالنقد الجديد وما ظهر بعده، خاصة **النقد الظاهراتي**، أو الفينومينولوجي، والنقد الوجودي. ففي بعض كتابات كريغر (كما في مقالتيه: «الأساس الوجودي للنقد السياقي» و«التأمل، اللغة والرؤية في قراءة الأدب») يتضح أن المسعى الأساسي لدى النقاد الجدد مثل جون كراو رانسوم وكليانث بروكس، كان رومانطيقيا في أساسه من حيث هو ينتصر للخيال الإنساني ضد المد التقني العلمي بعقلانيته الصارمة. وهذا المنحى الإنساني هو ما يربط النقاد الجدد، كما يقول كريغر، بالظاهراتيين وغيرهم من الداعين إلى نقد إنساني يهتم بتناول النصوص مستشعرا كونه تجربة ذاتية أو معايشة بين الذات من جهة وما تصوره النصوص الأدبية عبر اللغة، التي تتحول بدورها إلى وجود شفاف.

مراجع ومصادر:

Fisher, Sheila and Janet E. Halley. *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings: Essays in Feminist Contextual Criticism*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1989.

Krieger, Murray. "The Existential Basis of Contemporary Criticism." In *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Krieger, Murray. "Mediation, Language, and Vision in the Reading of Literature." In Hazard Adams.

○ ○ ○

النقد الظاهراتي/الفينومينولوجي

(Phenomenological Criticism)

تأسس هذا الاتجاه على فلسفة الألماني إدموند هوسرل (1859م-1938م) الذي طرح في أوائل هذا القرن نظريته القائلة إن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumena) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (فينومينا Phenomena)، ذلك أن الوعي لا يكون مستقلا وإنما هو دائما «وعي بشيء ما». غير أن من الضروري، كما يقول هوسرل، تجريد الوعي من أية تصورات ما قبلية سواء كانت فلسفية أم حسية.

تطورت آراء هوسرل فيما بعد إلى نظرية نقدية على يد مجموعة من المفكرين منهم الفرنسيان ميرلو بونتي وغاستون باشلار والبولندي رومان إنغاردن، وكذلك بالإضافات النظرية والتطبيقية التي أسهم بها نقاد من أمثال مارسيل ريمون وجان روسيه وجان بيير ريشار وجورج بوليه وكذلك الأمريكي جوزيف هيللس ميلر قبل انضمامه إلى التقويضيين.

يقول إنغاردن إن العمل الأدبي يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن «يعايشه» بوعيه كقارئ. وتعني المعايشة هنا نوعا من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ. ذلك أن النص لا يأتي كاملا من مؤلفه، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات (وقد أثرت هذه الآراء فيما بعد على نشوء ما يعرف **بنظريات الاستقبال واستجابة القارئ** عند فولفغانغ آيزر وهانز روبرت يوس).

ومن أشهر المدارس التي وظفت النقد الظاهراتي بشكل مكثف مدرسة جنيف التي ضمت مارسيل ريمون وجان روسيه وجان بيير ريشار وجورج بوليه. وكان من المنطلقات الأساسية لهذه المدرسة أن العمل الأدبي عالم خيالي خارج من العالم المعاش (Lebenswelt)، عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه، وفي هذا تعارض واضح مع المدرسة الشكلانية التي تعامل النص كعالم مستقل عن ذات كاتبه. فالعمل الأدبي بالنسبة للظاهراتيين إنتاج ذاتي في المقام الأول، أي أنهم

يشكلون استمرارا للاتجاه الرومانطيقي الذي يقرأ النص كتعبير عن ذات كاتبه. أو كما يقول بوليه: «كل كلمة من الأدب محملة بذهن الذي كتبها».

والنقاد الظاهراتيون بهذا يتعارضون مع المسعى الأساسي لهوسرل الذي حلل الوعي للوصول إلى معرفة الخصائص الأساسية للوعي البشري عامة، وليس معرفة وعي فرد بعينه ناهيك عن التماهي معه، وإن كان مثل هذا الاختلاف مما يتوقع حدوثه بين اتجاه فلسفي خالص وآخر نقدي جمالي. فمن الطبيعي أن تسعى الظاهراتية بما هي توجه نقدي أدبي ذو طبيعة شعورية ذوقية، إلى جانب انشغاله المعرفي، نحو الحالات الفردية من النتاجات الأدبية، بل وحتى من المكونات الجزئية للنص كالصورة. ففي مقالة عنوانها «بويطيقا الفضاء» يكرس باشلار تحليله للصورة الشعرية وحدها مشيرا إلى أن تحليله يندرج تحت ما يسميه «ظاهراتية المخيلة» بوصف **الظاهراتية** المنهج الأنسب للتحليل «العبر-ذاتي» (أي بين ذاتين، ذات الكاتب وذات القارئ)، ثم يضيف أن هذه الظاهراتية تنطوي على نوع من التناقض الظاهري هو أن بإمكان «الصورة في بعض الحالات غير العادية أن تكون مركز احتشاد لذات بأكملها».

ويتضح من هذا أن النقاد الظاهراتيين ليسوا تجزيئيين في منهجهم إلى الحد الذي قد يبدو لأول وهلة، وأنهم كثيرا ما يتناولون العمل الأدبي أو الجزء منه ضمن الإنتاج الكلي للكاتب ضمن مسعى الناقد إلى استخلاص الرؤية الكلية للعالم لدى ذلك الكاتب على ما في تلك الرؤية من تفرد. هذا ما نجده لدى ناقد مثل بوليه الذي يسعى في بعض دراساته إلى التعرف على شكل الوعي المهيمن على حقبة تاريخية بأكملها. غير أنه يعود بالطبع ليؤكد اعتقاده بأن لكل كاتب وعيه الفريد.

في مقال شهير بعنوان «ظاهراتية القراءة»، يستعرض بوليه ما أنتجه عدد من النقاد الظاهراتيين الآخرين مثل ريشار وستاروبنسكي مبرزا أوجه الشبه والاختلاف ما بينهم. غير أن ما يتضح من المقال ككل هو البحث الدائب لدى هؤلاء النقاد، على ما بينهم من اختلاف، عن شكل من أشكال الصلة الحميمة بين الناقد والعمل المقروء على نحو يذكرنا بالنقد الانطباعي وإن خلا من الانقطاع المعرفي بين الذات والعالم أو انغلاق الذات على نفسها فيما يعرف بالأنانة (Solipsism) التي تسم النقد الانطباعي عند أناتول فرانس مثلا. هنا تنعقد الصلة بين ذات الناقد وذات الكاتب التي «تسكن» النص وذلك عندما يفتح الناقد كتابا «فيتصرف وعيه كما لو كان وعي شخص آخر». ومع أن ذلك يذكرنا بلحظات التماهي في بعض تجارب الوجد الصوفي، فإن بوليه ما يفتأ يتذكر ويذكر قارئه بأن النص أو الكتاب يظل مختلفا أو غريبا، أي أن التواصل

الشعوري أو الوجداني الذي يحدث تواصل واع ومدرك لاختلافه. ولذا يعرف بوليه القراءة بأنها: «طريقة للاستسلام لا لحشد من الكلمات والصور والأفكار فحسب، وإنما هي أيضا استسلام للعنصر الغريب نفسه الذي يتلفظها ويحميها»، أي لذات الكاتب.

لكن عنصر الاستسلام يظل طاغيا على أية حال، وهو الذي يجعل من الطبيعي أن ينظر الناقد إلى ما تناوله فيرى فيه نوعا من التداخل بين الدورين، دور الكاتب ودور الناقد، لتغدو القراءة من ثم عملية إبداعية أو عملية «محاكاة» تتماهى بها لغة النقد مع لغة الكتابة، كما يلاحظ بوليه في تحليله لأسلوب زميله الناقد الظاهراتي ريشار.

مراجع ومصادر:

Bachelard, Gaston. The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places. Trans. Maria Jolas. Boston, Massachusettes: Beacon, 1964.

Derrida, Jacques. *Edmund Husserl's "The Origin of Geometry": An Introduction*. Trans. J. P. Leavey, Jr. Stony Brook, New York: Nicholas Hay, 1978.

Husserl, Edmund. Phenomenology and the Crisis of Philosophy. Tr. Quentin Lawer. New York: Harper & Row, 1965.

Magliola, Robert. *Phenomenology and Literature*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1977.

Magliola, Robert. "Like the Glaze on a Katydid-Wing: Phenomenological Criticism." In *Contemporary Literary Theory*. Eds. G. Douglas Atkins and Laura Morrow. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1989.

Poulet, Georges. "Phenomenology of Reading." In *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

○ ○ ○

النقد الماركسي
(Marxist Criticism)

الماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسي وضعها كارل ماركس بمشاركة هامة من فريدريك إنجلز في منتصف القرن التاسع عشر. وتقوم هذه النظرية التي اشتهرت بالشيوعية (كما بأسماء أخرى منها التفسير المادي للتاريخ) على القناعة الأساسية التالية، وهي أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية، وأن «مجموع العلاقات الإنتاجية هذه يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع -- الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. ويتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية

والعقلية عموما» (ماركس: **مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي**، 1859م). ومن المفاهيم الأساسية في هذا السياق أيضا مفهوم الصراع الطبقي الذي يُسيّر حركة التاريخ الدياليكتيكية الجدلية (أو اللولبية) حتى أن تنتصر في نهايتها وبشكل حتمي طبقة البروليتاريا أو الطبقة الكادحة في المجتمع التي غالبا ما تكون طبقة العمال، فيتحقق بانتصارها المجتمع الشيوعي.

ولماركس وإنجلز، بالإضافة إلى تنظيراتهما الأساسية في الاقتصاد والسياسة، آراء عامة في الآداب والفنون تنطلق بطبيعة الحال من تلك التنظيرات. فالأدب مثلا، شأنه شأن أنماط الحياة العقلية ألأخرى، خاضع في التصور الماركسي للقوى الاقتصادية والأيديولوجية وليس لأية قيم فنية جوهرية أو مستقلة. هذا بالإضافة إلى الهيمنة التي تفرضها الحركة الأفقية التصاعدية للتاريخ، والتي بمقتضاها يتحرك تاريخ الفن من البدائي إلى المتطور المعقد، كما في المسافة التي تفصل ملاحم اليونانيين، ذات العقلية الأسطورية أو الخرافية، عن أعمال شكسبير، أو بصورة أوضح عما أنتجه الفن في القرن التاسع عشر، «عصر الآلة الأتوماتيكية والسكك الحديدية والقاطرات والتلغراف الكهربائي» (**مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي** [1859م]).

ومن ناحية أخرى فإن انتشار الاقتصاد الرأسمالي، أو ما يسميه ماركس وإنجلز في **البيان الشيوعي** (1848م) الهيمنة البورجوازية على العالم، يؤدي إلى توحيد الأسواق ومعه توحيد الآداب أيضا فيما يسميانه «الأدب العالمي» وهي من أوائل الإشارات إلى ما يعرف الآن **بالأدب المقارن** (كان الألماني جوته قد أشار إلى مفهوم الأدب العالمي قبل ذلك بعشرين عاما تقريبا).

بيد أن هذه الآراء المتفرقة لم تكن وحدها لتشكل نظرية نقدية يعتد بها، وإنما شكلت أرضية تنامت عليها معالم تيار نقدي ضخم ما زال حتى يومنا هذا يحتل موقعه البارز على ساحة النقد الغربي المعاصر. وكغيره من التيارات يتراوح التيار الماركسي بين اتجاهات متعارضة يبرز من بينها اتجاهان: أحدهما نقد غارق في الأيديولوجية، متعصب للتفسير الاقتصادي للثقافة، يطالب الأدب بالانسجام مع الرؤية الماركسية الحزبية لحركة المجتمع بما تتضمنه من صراع طبقي ويهاجم ما خالف ذلك، والآخر نقد معتدل يعترف باحتفاظ الأدب بقيمة فنية تتجاوز به الأيديولوجيا البرجوازية إلى حد يمكنه فيه أن يعكس الواقع الموضوعي لعصره.

في مقالة عن «محدودية الشكلانية، من كتابه **الأدب والثورة** (1924م) يقول ليون تروتسكي، وهو أحد زعماء ثورة 1917م في روسيا: إن الماركسية لا تفرض قيودا على

الفن، ولكنها ترى أن من الطبيعي أن يولد فن جديد يضع البروليتاريا -- أي الطبقة الكادحة -- في المركز. وللفنان أن يعبر عن همومه الشخصية لكن شريطة ألا يفكر في الحاضر بعقلية الماضي، أي أن يحترم حركة التاريخ ويؤمن بحتمية التقدم. وإذا كانت للشكل الفني استقلاليته إلى حد بعيد، كما يؤكد تروتسكي، فإن الفنان والمتلقي ليسا بمعزل عن متغيرات التاريخ، وهذه المتغيرات تركز عليها الماركسية في سعيها لا إلى فرض القيود على الفن، كما يشير تروتسكي، وإنما إلى فهم الظروف التي نشأ فيها اتجاه فني ما، أي لماذا نشأ اتجاه بعينه ولم ينشأ اتجاه آخر. وواضح أن تروتسكي بهذا إنما يضع إرهاصات نظرية لإتجاهات ستتطور لاحقا مثل **التاريخانية الجديدة**.

يمكن اعتبار تروتسكي مقدمة للتيار الأكثر انفتاحا في الماركسية، التيار الذي يتعمق كثيرا بقدوم الهنغاري لوكاش (1885م-1971م) الذي يعد واحدا من أبرز منظري النقد الماركسي وممارسيه في مرحلة لاحقة. يتضح ذلك من الكيفية التي وظف فيها لوكاش ما يعرف بالواقعية الاشتراكية في دراساته خاصة ما كتبه حول الراوية في كتابه **دراسات في الواقعيه الأوروبيه** (1948م). في هذا الكتاب يشن لوكاش هجوما حادا على عدد من المذاهب السائده آنذاك؛ فهو يهاجم المذهب الطبيعي في القصة، خاصة في أعمال الفرنسي إميل زولا، لأنه يفصل الإنسان ككائن **عضوي أوبيولوجي عن متغيرات التاريخ والحياة الاجتماعية والأخلاقية**. وهذا الفصل هو ما يلاحظه لوكاش أيضا في نقده للتجريب الحداثي في تمحوره حول الذات واندفاقات الشعور كما في أعمال بروست وجويس. يقول لوكاش إن في هذا الفصل تجزيئا للإنسان، بقدر ما هو انعكاس للرأسمالية التي تفصل داخل الإنسان عن خارجه فتحدث تشويها يرفضه الواقعيون الكبار من أمثال بلزاك وتولستوي.

تسعى الواقعية، حسب تحديد لوكاش، إلى تناول شمولي للإنسان يأخذ باعتباره الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية دون أن يتجاهل البعد الداخلي-الذاتي. «فالنوع والمعيار الأساسي للأدب الواقعي هو النموذج (Type) وهو مركب من نوع معين يربط العام والخاص ربطا عضويا سواء على مستوى الشخصيات أو الأوضاع». فالواقعية لا تبحث عن المتوسط في الناس والموضوعات على نحو تجزيئي، وإنما عن الحياة مكتملة في النموذج، عما هو أساسي ومشترك وبالغ الاكتمال.

في دراسته لبلزاك وغيره من «كبار الواقعيين» يؤسس لوكاش قراءته على فرضية منهجية أو بالأحرى معطى ضروري لاستقامة القراءة: فهو يقترب من المنطلق الشكلاني في إلغاء دور المؤلف أو تغليب ما يقوله النص على ما يقصده الكاتب

(المعروفة حاليا بنظرية **موت المؤلف**) وذلك لكي يتجاوز العقبة المتمثلة في التناقض بين ما يقوله العمل الأدبي وما يعرف من توجهات سياسية أو عقدية لدى الكاتب. فالواقعيون الكبار، في تفسيره، لا يتيحون الفرصة لذواتهم لكي تسيطر عليهم، بمعنى أنهم يغلبون الموضوعي على الذاتي متجاوزين بذلك أنفسهم. فبلزاك مثلا تتغلب لديه رؤية عميقه وشمولية للعالم (Weltanschauung) يدرك من خلالها تغيرات المجتمع الرأسمالي وحتمية المسيرة التقدمية نحو نصر الطبقة المسحوقة (من وجهة النظر الماركسية طبعا)، وتتغلب هذه الرؤية لديه على تحيزاته الشخصية الأقرب إلى السلطة السياسية والدينية المحافظة. والاختلاف هنا ليس بين العالم الموضوعي وذات الكاتب، كما هو الحال لدى الكتاب الأقل شأنا، من الحداثيين طبعا، وإنما هو بين مستويين من رؤية العالم (الفيلتانشونغ) لدى الكاتب نفسه، مستوى عميق وآخر سطحي. وللوكاش أعمال هامة سبقت دراساته في الواقعية، منها كتابه **نظرية الرواية** (1920م)، و**التاريخ والوعي الطبقي** (1923م)، ومع ما تتضمنه هذه الأعمال وغيرها من انتقالات نظرية حيرت دارسيه فإن من الممكن تبين العديد من الروابط بينها على مستوى النقد الأدبي، مثل تركيزه المستمر على المضمون بدلا من الشكل، وعدائه للتجريب الحداثي.

بعض الكتاب والنقاد الماركسيين الذين اختلفوا مع لوكاش انطلقوا من موقفه إزاء الحداثة. فأصحاب ما يعرف بمدرسة فرانكفورت (التي تأسست عام 1923م) وهم ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر وهيربرت ماركوزي عارضوا موقفه بتبنيهم للحداثة وإحلالهم محل الواقعية ما أسموه «النظرية النقدية». يقول أدورنو إن الحداثة تنأى بنفسها عن الواقع المباشر لتنظر إليه من بعيد نظرة نقدية. ومن هنا يتضح أن معرفة الواقع تتم بطريقة غائمة وغير مباشرة، أو حسب تعبيره: «الفن هو المعرفة السلبية بالعالم الفعلي».

ومن ناحية أخرى انتقد بيرتولت بريخت، الكاتب المسرحي الألماني، موقف لوكاش إزاء التجريب والحداثة واعتبره موقفا رجعيا متباكيا على الماضي. فلم يجد بريخت في الماركسية ما يتعارض مع توجهه الحداثي التجريبي، الذي أفضى به إلى رفض نظرية أرسطو في المسرح، بل وجد أن الماركسية تدعوه إلى تحطيم وهم المحاكاة وحث الجمهور على المشاركة في حركة تغيير المجتمع الرأسمالي بدلا من الاكتفاء بإدراك نقائصه على نحو سلبي. ومن الواضح أن رؤية بريخت للحداثة كقوة فاعلة بشكل مباشر تنأى به عن رؤية أدورنو التي تؤكد النقد «السلبي». ومثل بريخت

في ذلك مفكر آخر هو والتر بنجامين الذي بدأ قريبا من مدرسة فرانكفورت ثم ما لبث أن اختلف معهم في موقفه إزاء دور الحداثة في المجتمع الرأسمالي.

في مقال شهير بعنوان «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلية» (1936م) يتحدث بنجامين بإعجاب عن التأثير الإيجابي للتقنية الحديثة على الفن. فبمجيء القدرة على استنساخ الأعمال الفنية سواء في الفيلم أو التصوير أو الطباعة حدثت ثورة في علاقة الفن بالجماهير، لأن العمل الفني لم يعد مقصورا على فئة محدودة من الموسرين تستطيع اقتناءه، ولم يعد الفن أسير الطقوسية التي ارتبط بها منذ اليونانيين، والتي اتخذت أشكالا متعددة في المجتمعات الحديثة، منها نزعة الفن من أجل الفن، وإنما أصبح الإبداع الفني متاحا للجميع: «لقد أدت إعادة الإنتاج الآلية لأول مرة في التاريخ إلى تحرير الفن من كونه عالة على الطقوس. وإلى حد أكبر من ذي قبل أصبح العمل المعاد إنتاجه يصمم بحيث يعاد إنتاجه».

على مستوى آخر يعود الفيلسوف الفرنسي ألتوسير، ضمن مراجعته لبعض أساسيات الفكر الماركسي، إلى علاقة الأدب بالأيديولوجيا -- التي يرفض تعريف إنجلز بأنها وعي كاذب -- ليؤكد أن الأعمال الأدبية العظيمة ليست مجرد إفراز لأيديولوجيا مهيمنة، بل إن ما فيها من خيال يتيح للقارئ مسافة تكشف له تلك الأيديولوجيا الكامنة فيها كأعمال، والتي ترفض -- بوصفها أعمالا فنية -- أن تنضوي تحت لوائها. وإذا كان في هذا ما يذكرنا بما يقوله لوكاش عن أعمال الواقعيين الكبار مثل بلزاك، وكذلك بما يقوله أصحاب مدرسة فرانكفورت عن أعمال الحداثيين، فإن فيه أيضا ما يشير إلى مقاربة ألتوسير للبنيوية التي هيمنت على الفكر الأوروبي إبان الستينيات. ذلك أن الاستقلالية التي يمنحها ألتوسير للفن تنبع من قناعته الفلسفية باستقلالية الفكر عن الواقع، وهو مرتكز أساسي للبنيوية، كما يشير فؤاد زكريا («الجذور الفلسفية للبنائية» في كتابه **آفاق الفلسفة**).

بيد أن الاتصال الوثيق بين الماركسية **والبنيوية** تم في المقام الأول على يد المفكر الروماني الأصل لوسيان غولدمان الذي قضى النصف الأخير من حياته في فرنسا، وتوصل هناك إلى المزيج الماركسي البنيوي الذي يعرف **بالبنيوية التكوينية** أو التوليدية. ينطلق غولدمان من الفصل الذي يقيمه لوكاش بين حياة الكاتب وما يقوله النص مؤكدا «إنه كلما كان العمل تعبيرا صادرا عن مفكر أو عن كاتب عبقري، أمكن فهمه في ذاته بدون أن يلجأ المؤرخ إلى سيرة الكاتب أو إلى نواياه». هذا الكاتب العبقري «هو الذي لا يحتاج إلا للتعبير عن حدوسه ومشاعره لكي يعبر في الآن نفسه عما هو جوهري

بالنسبة للتحولات التي يتعرض لها». من هنا أمكن للعمل الأدبي أن يحمل شكل الواقع الخارجي عبر تركيبته أو بنيته ذاتها وصار دور القراءة النقدية «هو العثور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه من خلال الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفني الذي نحن بصدد دراسته» (غولدمان: «المادية الجدلية وتاريخ الأدب» ترجمة: محمد برادة في **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**).

إن في مزاوجة غولدمان بين **الماركسية والبنيوية** مثالا آخر على التكيفات الكثيرة والأساسية أحيانا التي دخلها النقد الماركسي استجابة للمتغيرات الثقافية الغربية، ليس في الفكر والنقد فحسب بل وفي الحياة السياسية والاجتماعية عموما. ولعل في طليعة هذه المتغيرات طبيعة المجتمع الرأسمالي نفسه الذي دخلته الماركسية ناقدة، فلم تلبث أن استجابت لتعقيداته واغتنت بموروثه الحضاري. هذا ما يتناوله إدوارد سعيد في مقال له حول «انتقال النظرية» حيث يحلل جانبا من التكيفات المشار إليها من خلال تحليله أعمال ثلاثة من النقاد الماركسيين هم: لوكاش وغولدمان والبريطاني ريموند وليامز متوصلا إلى أن «النظرية استجابة لوضع اجتماعي وتاريخي يتضمن حدثا فكريا»، وفي هذا الترابط بين النظرية وما يحيط بها ما يفسر تغير النقد الماركسي تبعا لموقع الناقد ورؤيته الخاصة (*The World, The Text, The Critic*، 1983).

ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك التواشج بين النظرية وموقع الناقد ما نجده لدى الناقد الأمريكي فريدريك جيمسون، وهو من أبرز النقاد الماركسيين المعاصرين. ففي أعمال جيمسون يمتزج العديد من التيارات النقدية المعاصرة في إطار ماركسي يعيد صياغتها على نحو يتضح منه بجلاء أن صاحب الصياغة ناقد أمريكي يتحرك في أكثر المجتمعات المعاصرة رأسمالية. ينطلق جيمسون في أحد أعماله المبكره، وهو كتاب صدر عام 1972م بعنوان: **سجن اللغة: قراءة نقدية للبنيوية والشكلانية الروسية** من أرضية ماركسية تعيد الأشكال الفكرية إلى ملابسات الظروف الإقتصادية والإجتماعية، **فالبنيوية** هنا، شأنها شأن **الحداثة** في دراسات تالية لجيمسون، إفراز حتمي للمجتمع الرأسمالي.

غير أن نقد جيمسون **للبنيوية** ومابعدها من تيارات لم يمنعه من الإفادة منها تحت لواء الماركسية، أو على وجه التحديد ما يدعوه «مابعد الماركسية»، وهي المرحلة التي يقول جيمسون إن ألتوسير دشنها، ولعل كتابه **اللاوعي السياسي** (1981م) من أوضح الأمثله على سعيه لاختزال أهم التوجهات النقدية المعاصرة وفي طليعتها **التقويض**،

وفي الوقت نفسه طرح الرؤية الماركسية كمرجعية نهائية لكل التوجهات. يقول جيمسون في مقدمة كتابه موضحا منهجه:

> يتجه اللاوعي السياسي إلى حركية الفعل التفسيري ويفترض كوهم تنظيمي أننا في الواقع لا نواجه النص مباشرة، النص بطازجيته كشيء مستقل، وإنما تمثل النصوص أمامنا كنصوص مقروءة مسبقا... هذا الافتراض المسبق يجعل من الضروري اتباع منهج (سبق أن أسميته في مكان آخر ماوراء التعليق) يقول إن موضوع دراستنا ليس النص بحد ذاته وإنما مجموع التغيرات التي نحاول من خلالها أن نواجهه ونمتلكه.

غير أن هذه الرؤية مابعد البنيوية التي ترفض وثوقية القراءة وإمكانية الوصول إلى «الحقيقة» لا تلبث أن تفضي إلى وثوقية واضحة تتمثل في إعلان جيمسون أن القراءة الماركسية «أفق مطلق لكل قراءة وكل تفسير».

مراجع ومصادر:

فصول (مجلة). مج 5، العددان 3،4 (1985): الأدب والأيديولوجيا. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

العالم، محمود أمين. **أربعون عاماً من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة**. القاهرة: دار المستقبل العربي، 1994.

مروة، حسين. **دراسات في ضوء المنهج الواقعي**. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1965.

Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*. London: Methuen, 1979.

Eagleton, Terry, *et al.* eds. *Marxist Literary Theory*. Oxford: Blackwell, 1996.

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen, 1981.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.



النقد النسوي/النسائي

(Feminist Criticism)

ظهر هذا النقد كخطاب منظم في الستينيات الميلادية واعتمد على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. وتعتبر فرجينيا وولف من رائدات حركة هذا النقد حينما اتهمت العالم الغربي بأنه

مجتمع «أبوي» منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية إضافة إلى حرمانها اقتصاديا وثقافيا. أما في فرنسا فقد تزعمت الحركة سيمون دي بوفوار حينما أصرت على أن تعريف المرأة وهويتها تنبع دائما من ارتباط المرأة بالرجل فتصبح المرأة آخر (موضوعا ومادة) يتسم بالسلبية بينما يكون الرجل ذاتا سمتها الهيمنة والرفعة والأهمية.

وتعتبر سنة 1969م بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها، لكن هذا النقد في العالم الغربي لا يتبع نظرية أو إجرائية محددة وإنما تتسم ممارسته بتعدد وجهات النظر ونقاط الانطلاق وتنوعها. كما أنه يفيد من **النظرية النفسية السيكولوجية والماركسية** ونظريات مابعد البنيوية عموما. وعلى الرغم من نزعة التعدد هذه إلا أن هناك مفاهيم معينة تجمع هذا الشتات، أهمها: عامل الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية وشكلها ومحتواها وتحليلها وتقييمها. وعلى هذا تترتب عدة خصائص تميز هذا النقد:

1) إن الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر (الأب)، أي ثقافة تتمركز على المذكر الذي يحكمها، ولذلك فهي تنتظم بطريقة تهيئ هيمنة الرجل ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة ومفاهيمها (الدينية والعائلية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية التشريعية، والفنية الأدبية). هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبني هذه البنية الأيديولوجية وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت، كالرجل، ترى دونية نفسها كبدهية مطلقة (أنظر: **الجنوسة والأبوية**).

2) من الشائع أنه بينما تحدد العوامل الطبيعية النوع البشري (ذكر أو أنثى)، فإن هذا النوع ومفهومه (الجنس النوعي) هو بنية ثقافية أنتجتها التحيزات الذكورية السائدة في الثقافة الغربية حتى يتسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع، بينما تتصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك والتردد والعاطفية واتباع العرف والتقليد.

3) هذا الفكر الأبوي والأيديولوجية الذكورية اجتاحت كافة كتابات الثقافة الغربية من أوديب في العصر الإغريقي ما قبل الميلاد حتى عصرنا هذا وتجسد في أشهر الأعمال الأدبية وأبطالها، وهو مسار يعزز سمات الذكورة وطرق مشاعرها ويستقصي الاهتمامات الذكورية في حقول مقصورة على المذكر. وبالمقارنة مع هذه المركزية تتسم المرأة بالهامشية والدونية وتعرض على أنها كمالية ثانوية أو مضاد مقابل لرغبات الرجل ومؤسساته. هذه الأعمال الأدبية بهذه السمات إما أن تغرب الأنثى القارئة أو أن تغريها على تبني منظور الرجل وقيمه وطرق إدراكه ومشاعره وأفعاله حتى يجندها من حيث لا تدري ضد نفسها.

4) ليس الأدب العظيم وحسب هو وحده الذي يتبع هذا النهج، بل إن التصنيفات النقدية التقليدية ومعايير التحليل وتقييم الأعمال الأدبية تنطوي على اهتمامات وافتراضات الرجل القبلية وطرق تعليله وتسبيبه، هذا على الرغم من أن هذه الإجراءات تدعي الموضوعية والعالمية وعدم التحيز. ولهذا فإن مقولات النقاد والنقد الأدبي هي ضمنا منحازة لجنس الذكر بشكل كامل.

يطالب النقد النسائي بإنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل خاصة فيما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي، وإبراز الكيفية المتحيزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافيا لأسباب طبيعية بيولوجية (أي بسبب نوعها الجنسي).

وتوجه كثير من اتباع هذا النقد إلى ما أسمته أيلين شوالتر بالنقد «**الجينثوي**» (Gynocriticism): أي النقد الذي يعنى على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه: الحوافز النفسية السيكولوجية والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية بما فيها الرسائل والمذكرات اليومية. وأهم يسمات هذا الاتجاه في النقد النسائي:

1) تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنثوية: عالم المرأة الداخلي المحلي (بيئة البيت مثلا) وتجارب الحمل والوضع والرضاعة، أو علاقة الأم بابنتها أو المرأة بالمرأة. وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية الداخلية وليس على النشاط الخارجي.

2) الاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي، وقد عبرت عن هذا الاهتمام مجموعة فرعية من الكاتبات التي تقلد مجموعات سابقة تقليدا واعيا حيث وجدن عند سابقاتهن نوعا من الدعم والتعزيز، فيقمن هن بدور إفراز الدعم وتعزيز توجهات القارئات المعاصرات من خلال إفراز المشاركة العاطفية والمشاركة الوجدانية من خلال كونهن أنموذجا تحتذيه غيرهن (أنظر: **المعتمد/القانون**).

3) محاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أو «الذاتية الأنثوية» في التفكير والشعور والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي.

4) محاولة تحديد سمات «لغة الأنثى» ومعالمها أو الأسلوب الأنثوي المتميز، في الكلام المنطوق (الحكي) والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية والخيالية.

والهدف الصريح لهذا النقد هو إعادة فتح وتنظيم وتوسعة الموروث الأدبي (مجموعة الأعمال الأدبية التي أصبحت المادة الرئيسة حسب العرف التقليدي التي

تستحق الدرس والتاريخ الأدبي والنقد والتحليل) حتى يستوعب الإنتاج الأنثوي الذي طال إهمال الرجل له. وقد حقق هذا النقد إنجازات كبيرة وأدخل كثيرا من أعمال الأنثى إلى المؤسسة وإلى سلسلة الموروث الأدبي.

مراجع ومصادر:

Fox-Genovese, Elizabeth. *Feminism without Illusions: A Critique of Individualism*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1991.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York: Routledge, 1985.

Pringle, Helen. "Women in Political Thought." *Hypatia* 8:3(1993), 136-159.

Rorty, Richard. "Feminism, Ideology, and Deconstruction: A Pragmatist View." *Hypatia* 8:3(1993), 96-103.

Sells, Laura. "Feminist Epistemology: Rethinking the Dualism of Atomic Knowledge." *Hypatia* 8:3(1993), 202-210.

Showalter, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism*. London: Virago Press, 1986.

Todd, Janet. *Feminist Literary History*. London: Polity Press, 1988.

○ ○ ○

النقد النفساني والتحليل النفسي

(Psychological and Psychoanalysis Criticism)

تكمن أهمية علم النفس والتحليل النفسي بالنسبة للنقد الأدبي والأدب في أنه مظلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة: النمو الإنساني ومراحله من الطفولة إلى سن الرشد، وعملية التأويل والتحليل، وكذلك فاعلية الاستشفاء والعلاج. وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات عن بعضها إلا أنها في النهاية تعود لتختلط بمفاهيم الجسد والعاطفة والعقل وتاريخ النمو والتجربة الشخصية. ومن ثم تشتبك مثل هذه المفاهيم الشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي. فمن منظور النمو تركز النظرية النفسانية على وصف تتابع أفعال النمو ومراحله: كيف ينمو المرء في عملية من المد والجزر (التقدم والانحسار، الانعتاق والكبت) خاصة فيما يتعلق بمراحل النمو الجنسي. وكيف يبني المرء أنساقا نفسية وعاطفية تتداخل مع علاقاته الأبوية (الأسرية) والاجتماعية والثقافية: انساقا قد يقبلها أو قد يرفضها. وكيف يتفاعل مع البيئة العاطفية والمادية التي يسكنها ويعيش ضمنها فيعكسها أو يقاومها. وهكذا لا تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية شخصية محددة بل هي تحاول دائما ربط الخصوصية بعواملها الإنسانية والمادية والزمانية ومن ثم ربطها بالإطار الأسري والاجتماعي والثقافي والحضاري.

ومهما قيل عن أن علم النفس يضرب جذوره في حوارات أفلاطون (تأثير المحاكاة العاطفي على حراس الجمهورية الفاضلة) وفي رد أرسطو (المحاكاة تفضي إلى التطهير النفسي للمشاهد أو المتلقي)، فإن التحليل النفسي في النقد والأدب برز فعليا مع سيغموند فرويد الذي يرى أن العمل الأدبي موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة ولابد بالتالي من كشف غوامضه وأسراره. ولئن كان للتحليل الفرويدي أنصاره في النقد الحديث فهذا لا يعني أن التحليل النفسي الفرويدي نفسه لم يتغير ويعيد النظر في مصطلحاته وأطروحاته. بل إنه تعرض كغيره إلى ضغوط التوجهات الجديدة، وتأثر بفرضيات إنتاج النص واستقباله وتغير مفاهيم اللغة وأهميتها وأساليب تقديم الشخصية وعرضها، وما إلى ذلك. لكن بقيت الأرضية الفرويدية (اللاوعي) قائمة كمركز الاهتمام. وفكرة اللاوعي تقوم على مقولة أن المرء يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه. ولهذا فإن كل تعبير (سلوكا أو لغة أو خيالا) هو مجموعة علاقات معقدة تتوسط وتتدخل في كل ما يعتقد المرء أنه يفعله أو يقوله أو يحلم به. واللاوعي يضرب جذوره في البنى العاطفية والجسدية للحياة الجنسية التي يفترض إشباعها أو كبتها. كما لا يعني هذا أن التحليل النفسي لا يتواءم مع غيره من النظريات النقدية أو أنه يلغيها، بل هو يضيء كثيرا منها خاصة أنه يتعامل مع ويهتم بتمثيل الذات والآخر والجسد والعواطف والعلاقات التي تحكم فعاليات السلوك والخطاب: أي طرق تحويل وترجمة الرغبة والحدث والتجربة إلى ذاكرة وإلى فعل لغوي. ولعل السمة التي لا يتجاوزها التحليل النفسي هي أنه يتبع كافة خيوط العمل الأدبي إلى وعي ولاوعي الذات: ظروفها النفسية وسيرتها الذاتية وتاريخ نموها. ويصبح العمل تعبيرا عن رغبة ما ومحاولة إشباعها سواء كانت الرغبة ناتجة عن علاقة المرء بذاته أو بالبيئة أو العالم من حوله.

ومع فرويد أصبح العمل الأدبي والفني عموما (وكذلك الأحلام والكوابيس والأعراض العصابية) يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية متخيلة كانت أم وليدة عالم الفانتازيا. ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني أو الحظر الاجتماعي وأعراف القوم وتقاليدهم. وهكذا يحول «الرقيب» بين الرغبة وبين إشباعها سواء كان «الرقيب» هو الوازع الديني أو الأخلاقي أو العرفي الاجتماعي. ولهذا فالرغبة الحبيسة تستقر في مملكة اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب (الإنسان عموما) لكنها تجد لنفسها متنفسا أو قد يسمح لها الرقيب بأن تشبع نفسها خياليا من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية وتخفي

موادها عن الأنا الواعية. وهنالك آليات دفاعية لدى الرغبات تستخدمها حتى تتجاوز الرقيب فتحقق الإشباع. من هذه التحريفات والأقنعة: (1) التكثيف: حذف أجزاء من مواد اللاوعي وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة؛ (2) الإزاحة: إبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيا وعرفيا؛ (3) الرمز: تمثيل أو عرض المكبوت (غالبا ما يكون موضوعا جنسيا) من خلال مواضيع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به.

هنالك عدة طبقات من التمثيل والدلالة أهمها «المحتوى الظاهر» و«المحتوى الخافي». فالرغبات المقنعة أو المحرفة التي تتضح للوعي فتشكل «المحتوى الظاهر»، أما الرغبات اللاواعية ومواضيعها التي تعبر عنها الصيغة المحرفة أو المقنعة فتشكل «المحتوى الخافي». كذلك هناك ما ينجم عن النمو الجنسي في مرحلة الطفولة من «ولع أو وله أو هاجس» قار يتجاوزه الطفل حينما يصل مرحلة الرشد لكنه يبقى في شكل «ثوابت» مستقرة أو محاور كامنة في اللاوعي تثيرها أحداث معينة فيما بعد فتتحقق في صيغ تعبيرية محرفة أو مقنعة. ولئن ركز التحليل النفسي في النقد والأدب على المؤلف فإن التطورات الحديثة أشارت إلى أهمية حالة القارئ/ الناقد/ المحلل النفسية وتأثره بما يقوم بتحليله وكذلك تأثيره على هذه المادة. فعملية التحليل (النفسي منها والأدبي) ليست عملية بريئة محايدة، وإنما هناك تفاعل نشط متبادل بين المؤلف والنص والقارئ. ولعل **نقد الاستقبال واستجابة القارئ** والنظريات النقدية التي تركز على القضايا النفسية هي نظريات برزت نتيجة لعلم النفس والتحليل النفسي، كما أسهمت نظريات الإدراك والمعرفة في الخمسينيات الميلادية إسهاما فعالا في هذه القضية خاصة ما أسهم به بياجيه.

ويختلف مفهوم العملية الإبداعية تبعا لنوع التحليل النفسي الذي يتبناه المحلل أو الناقد. فالذي يتبع فرويد ونظرته للعمل الفني يرى أن عملية الإبداع هي نوع من اللعب أثارته حادثة معينة في الحاضر فاستجاب الفنان ليربطها برغبة غير مشبعة قديمة (عادة هي بقايا من الدوافع والغرائز الطفولية)، فيعبر عنها بطريقة تتواءم مع أعراف وقوانين المجتمع عن طريق توظيف آليات الدفاع والإزاحة الواعية وغير الواعية. وهكذا يربط العمل الفني اللحظات الزمانية الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. فالحادثة الراهنة أثارت في نفس الفنان رغبات دفينة قديمة عبر عنها وأسقطها على المستقبل. وبذلك تكون غاية العمل الفني دائما هي إيجاد متعة الإشباع لرغبات لم يتم إشباعها قديما أو حديثا. ويقتصر دور المحلل أو الناقد على فك تشابك نسيج النص والعودة إلى

الدوافع الأولى غير المشبعة عند المؤلف أو الشخصية. أما مع ظهور أهمية القارئ وانحسار دور المؤلف أصبح التحليل النفسي يركز على ما يقدمه الأدب للقارئ من متعة وإشباع لرغباته. حتى الشكل الأدبي والنوع الفني أصبح يحمل دلالات نفسية لكل من القارئ والمؤلف: فالقصة الرمزية (allegory) هي نوع من أنواع الاستحواذ/ الإكراه، وقصة التحري البوليسي تتأسس على مشهد أولي من الفانتازيا. ومع **نظرية الاستقبال واستجابة القارئ** أصبح العمل الأدبي تجربة يعيد القارئ بناءها ومعايشتها. ولما كانت العلاقة بين القارئ والنص علاقة نشطة ومتبادلة فإن كل قارئ سيجلب إلى النص تجربته الشخصية ونموه العاطفي ورؤيته الخاصة، ولذلك أصبح من الضروري تحليل وتفسير هذه القراءة ذاتها لأنها هي بدورها أصبحت نصا له دلالاته النفسية. هذا الطرح هو بطبيعة الحال امتداد لقضية علاقة النظرية بالتطبيق وانهيار الفواصل بين النظرية والممارسة في النقد المعاصر.

ولعل أهم القضايا التي نجمت عن هذا التوجه هو الخوف على النقد من أن يصبح عملية ذاتية محضة لا تحدها أطر ولا تخضع لغير قوانين الذاتية الشخصية التي يعيها الفرد أو لا يعيها، وبالتالي تختلط الموضوعية (كمادية النص) بالذاتية الخاصة. ظهرت لذلك محاولات مختلفة لتقنين القضية، إذ يرى ديفد بليتش أن أهمية «الذاتية» تتعدى أهمية «موضوعية» النص، لكن هذه الموضوعية تعتمد على «قرار» جماعة معينة وبالتالي تتصرف هذه الجماعة استنادا على هذا «القرار». فالعملية النقدية ما هي إلا مجموعة مفاوضات ومناوشات ضمن إطار الجماعة ومعطياتها التأويلية. وهكذا فضمن هذا الإطار هناك تفسيرات أقوى من غيرها وأقدر على الإقناع، لكن المحصلة النهائية تبقى الذاتية تحكم الأمور وتلغي امتياز تفسير معين على غيره. أما نورمان هولاند فيرى أن عملية القراءة وتفاعل القارئ مع النص هي عملية علاجية إذ يكتشف القارئ في الأدب «موضوعة الهوية» الخاصة به ويتعرف على رغباته ودوافعه وذاتيته. وهكذا تنتقل الرغبة من النص إلى وعي ولاوعي القارئ. وبهذا يكون النص قد خدم المؤلف في التعبير عن رغباته ودوافعه وخدم القارئ الذي يوائم ويكيف النص حتى يحقق متعته الخاصة. هنالك أيضا آخرون يرون علاقة نفسية بين طبيعة الشعر واللغة أو بين علاقات التداخل النصوصي للشعر والشعراء. فيرى هارولد بلوم أن العلاقة بين شاعر قوي قديم وآخر تابع هي علاقة أوديبية (علاقة الأب بالابن) تتسم بالسيطرة ومحاولة التحرر من هذه السيطرة. فالشاعر التابع يحاكي السابق ويقلده من خلال آليات تحريفية حتى يستطيع تطويعه وبالتالي تجاوزه والخلاص من هيمنته (أنظر: **قلق التأثير**). أما جاك

لاكان فيجمع بين النظريات الألسنية اللغوية وبين معطيات النظرية الفرويدية بعد أن واءم بينها وبين المفاهيم اللغوية حتى يتسنى له جعل اللغة مادة للتحليل النفسي.

ومع التطورات الحديثة المتعلقة بتشظي «الذات» وتغير مفاهيم «الحقيقة» كان على التحليل النفسي أن يكيف نفسه حسب هذه المتغيرات. فإذا كانت «الذات» مجموعة علاقات متشابكة منها الشخصي ومنها غير الشخصي، والحقيقة لم تعد متعالية على اللغة التي تنسجها وتبنيها، فإن على علم النفس أن يبرر ويفسر سيرورة العملية التي تبني «الذات» وتبني مفهوم «الواقع». ولهذا أصبح الفنان كما أصبح المحلل النفسي على وعي تام بتداخل أفكاره وعواطفه وتجاربه في عملية التحليل وفي نتائجه، كما أصبح مركز الاهتمام منصبا على العلاقة بين الوعي واللاوعي وليس على الكيفية التي يملي بها اللاوعي شروطه على الوعي وعلى السلوك الفردي. فلم يعد اللاوعي منطقة معزولة تؤثر على الوعي فقط، بل أصبح التأثير متبادلا بين المملكتين إضافة إلى تدخل وعي ولاوعي المحلل النفسي أو الناقد الأدبي. وهكذا أصبحت العملية حركة صيرورة مستمرة بين الوعي واللاوعي من جهة وبين وعي ولاوعي المحلل من جهة أخرى. ومع هذه الخصائص أصبحت عملية التأويل عملية مستمرة وليست حدثا يبدأ وينتهي، أي أصبحت عملية «مفتوحة»، كما هي حال النص الحديث «المفتوح» الذي يقابل العمل المغلق. ولعل جاك لاكان هو بطل التحليل النفسي في الدراسات الأدبية، فقد وظف المقولات الألسنية اللغوية التي نادى بها سوسير ونادى بها مابعد البنيويين وأرسى أسس التحليل النفسي عليها. ونتيجة لذلك توصل لاكان إلى شعاره المألوف: « إن اللاوعي مبني كما تبنى اللغة».

ومهما يكن من أمر التحليل النفسي وتعقد قضاياه فإن فرضياته التقليدية ما زالت قائمة: (1) هنالك دائما تفاعل بين حياة المؤلف أو القارئ أو المحلل النفسي وبين رغباته وأحلامه وتخيلاته الواقعية وغير الواقعية. (2) يسعى التحليل النفسي دائما إلى كشف أسباب ودوافع خفية عند المؤلف أو القارئ أو المحلل. (3) معاملة الشخوص في العمل الفني على أنهم أشخاص حقيقيون لهم دوافعهم الخفية وتواريخ طفولتهم المتميزة وعقولهم الواعية وغير الواعية. ولهذا تنحصر موضوعاته السائدة في النزعات الإجرامية والعصاب والذهان والسادية وتعذيب الذات، والانحراف الجنسي، وعلاقة الأب بالابن، أي العلاقة الأوديبية. ولتغطية مثل هذه المواضيع فإن التحليل النفسي يفضل الروايات والمسرحيات على القصائد (خاصة القصيرة منها).

مراجع ومصادر:

Felman, Shoshana. *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Holland, Norman. "Literary Interpretation and the Three Phases of Psychoanalysis." *Critical Inquiry* 3(1976): 221-233.

Skura, Meredith. *The Literary Use of the Psychoanalysis Process*. New Haven: Yale University Press, 1981.

Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London: Methuen, 1984.

○ ○ ○

نقد النماذج العليا/النقد الأسطوري

(Archetypal/Mythic Criticism)

يتصل هذا النقد في جذوره بما كتب في أواخر القرن الميلادي الماضي ومطلع هذا القرن حول الأسطورة وعلاقتها بالثقافة. ومن ذلك ما ذكره الأنثروبولوجي الإنجليزي السير جيمس فريزر في كتابه **الغصن الذهبي** الذي صدر في اثني عشر جزءا ما بين 1890م و1915م، وما تضمنته نظريات عالم النفس السويسري كارل يونغ، خاصة ما أسماه باللاوعي الجمعي الذي تستقر فيه «الصور البدائية» أو «النماذج العليا» (archetypes) التي تمثل بدورها رواسب نفسية لتجارب الإنسان البدائي تعبر عنها، كما يقول يونغ، الأساطير والأحلام والأديان والتخيلات الفردية وكذلك الأعمال الأدبية لدى الإنسان المتحضر.

وقد اكتسب هذا النقد أبعادا تنظيرية وتطبيقية واسعة في إسهامات نقاد مثل مود بودكن التي نشرت عام 1934م كتاب **أنماط نموذجية في الشعر**، وكذلك ج. ولسون نايت وروبرت غريفز، ثم نورثروب فراي الأكثر تأثيرا، والذي كاد هذا المنهج أن يرتبط باسمه، خاصة بعد صدور كتابه الشهير: **تشريح النقد** (1957م). ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى بأنه نمط من السلوك أو الفعل، أو نوع من الشخصيات، أو شكل من أشكال القص، أو صورة، أو رمز، في الأدب والأساطير وكذلك في الأحلام، ويعكس أنماطا أو أشكالا بدائية وعالمية تجد استجابة لدى القارئ. ومن الأمثلة على ذلك أساطير الموت والبعث في بعض الثقافات القديمة، كأسطورة تموز لدى البابليين وأدونيس لدى اليونانيين القدماء، التي تنعكس في الأعمال الأدبية في هيئات مختلفة، مثل أن يشير الكاتب إلى الوطن الذي يستعيد أمجاده رغم الكوارث أو البطل الذي ينتصر بعد الهزيمة. ففي هذه كلها نجد تواترا لأنموذج الخلود

الذي منحته الأساطير البدائية هيئات متعددة وما زال يتكرر في الكثير من الثقافات المعاصرة بهيئات مشابهة أو مختلفة.

وقد يأتي النموذج في شكل شخصية أو حيوان أو شيء أو موضوع. فمن الشخصيات: الدون جوان (أو زير النساء)، والمتمرد، والرجل العصامي، والمرأة الفاتنة (الفيم فاتال، كما هوالتعبير الفرنسي). أما الحيوانات فتشمل الأسد والنسر والثعلب والحية وغيرها مما منحه الخيال الإنساني أدوارا تعكس مخاوف أو أفكارا معينة. وتشمل الموضوعات إضافة إلى موضوع الخلود الذي سبقت الإشارة إليه موضوع البحث المضني والرغبة في الانتقام والنزول إلى العالم السفلي (كما في الأساطير البابلية واليونانية). أما الأشياء فمنها الوردة والصليب والسيف وغيرها كثير.

يقول نورثروب فراي إن الأعمال الأدبية تشكل ما بينها عالما متكاملا ومكتفيا بذاته شكله الإنسان بخياله عبر العصور، ليحتوي عالم الطبيعة الغريب بالنسبة إليه محولا إياه إلى أشكال نموذجية ثابته، ليعبر عن رغبات واحتياجات مستمرة. وفي كتابه **تشريح النقد** يدلل فراي على ما يقول بدراسة عدد هائل من الأعمال الأدبية الغربية تنتظمها نماذج عليا تأخذ شكل تكوينات أسطورية (mythoi)، أي حبكات وعناصر بنائية تنظيمية. وتتماشى هذه النماذج والتكوينات مع الفصول الأربعة، فالكوميديا تقابل الربيع، والرومانس الصيف، والمأساة الخريف، والهجاء الشتاء، وذلك ضمن التقابل الأشمل بين الأدب والأساطير من ناحية والطبيعة من ناحية أخرى (ولعل في مركزية الدور الذي تلعبه الأساطير في هذا التوجه النقدي ما يفسر تسميته بـ«**النقد الأسطوري**»).

إن المنطلقات الأساسية **لنقد النماذج العليا** أو **النقد الأسطوري** تقربه كثيرا كما هو واضح من الأنثروبولوجيا وعلم النفس. غير أن ثمة ارتباطا قويا بينه وبين التوجهات الشكلانية أيضا، خاصة في أعمال فراي. فالقول باستقلال الأدب مقولة شكلانية اتكأ عليها النقاد الجدد في الولايات المتحدة وقال بها غيرهم من الشكلانيين. ومع ذلك فإن توسيع نطاق ذلك الاستقلال ليشمل الأدب كله وليس أعمالا مفردة كما عند النقاد الجدد بوجه خاص، يقترب بفراي من **البنيوية**، بل إن من الممكن اعتبار أعمال ذلك الناقد وغيره من أصحاب نقد النماذج العليا إرهاصا للبنيوية، من حيث هي أعمال تبحث في المكونات الثابتة للخيال الثقافي والأدبي الإنساني تماما كما تفعل الدراسات البنيوية التي قامت هي الأخرى على أكتاف الدراسات الأنثروبولوجية خاصة لدى ليفي-ستراوس.

مراجع ومصادر:

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry*. London: Oxford University Press, 1934.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious. Collected Works*, Vol. 9. Trans. R. F. C. Hull. New York: Pantheon, 1959.

○ ○ ○

النقد اليهودي

تشير هذه العبارة إلى مجموع الإسهامات اليهودية في تشكيل النقد الغربي الحديث، وتقوم على أطروحة فحواها أن تلك الإسهامات تشكل في مجموعها، وعلى الرغم من تباينها، كياناً فكرياً ونقدياً على قدر من التجانس يبرر تناوله بوصفه متصلاً ببعضه بعضاً ومستقلاً عن غيره. ومع أن العبارة ليست شائعة في الخطاب النقدي المعاصر، حتى بين من يمكن اعتبارهم نقاداً أو مفكرين يهوداً، فإن ثمة ما يبرر تداولها بناءً على ما يقوله بعض أولئك النقاد من ناحية، وما تشير إليه بعض الممارسات والتنظيرات النقدية والفكرية والثقافية الشائعة اليوم. بل إن اهتماماً قد تنامى في السنوات الأخيرة بطبيعة ذلك الإسهام عند عدد من الباحثين الغربيين (أنظر المراجع الأجنبية).

يقول الناقد الأمريكي جورج شتاينر في مقالة له عن اليهود في الغرب، تناول فيها انتماءاته الشخصية بوصفه أحدهم، إنه «بدون الإسهام اليهودي في الثقافة الغربية ما بين عامي 1830م و1930م ستكون الثقافة الغربية مختلفة ومتضائلة القيمة بشكل واضح.» ثم يشير بعد ذلك إلى أن ذلك الإسهام كان وليد «التصادم مع القيم الأوروبية الثابتة ومع الأساليب التقليدية في الفن والجدل.» وبالطبع فإن شتاينر يطرح نفسه كمثال لذلك الإسهام التصادمي، بوصفه يهودياً تأثر بما تأثر به اليهود لاسيما في ألمانيا النازية: «إن ما شهدته أوروبا من أحداث مظلمة غامضة جزء أساسي من هويتي الشخصية.» وشتاينر إذ يقيم نفسه وهويته وانتماءاته الثقافية فإنما يضع نفسه موضع المقارنة مع بعض أعلام الحضارة الغربية سواء في فترة المائة عام التي يشير إليها أو ما بعدها، من أمثال: ماركس وفرويد وآينشتاين وشونبرغ وكافكا وفتغنشتاين وغيرهم من ذوي الانتماء اليهودي الذين أثر انتماؤهم إلى اليهودية فيما تركوه من إسهامات في الثقافة الغربية.

في قراءته لمنجزات من يشير إليهم يجد شتاينر عدداً من القدرات الذهنية كالمنطق الرؤيوي والخيال التجريدي، حسب تعبيره. ويعزو مثل تلك القدرات إلى التجربة اليهودية في الاضطهاد ثم الخلاص، ويشير إلى احتمال أن تلك التجربة أبعدت الفكر

اليهودي عن الممارسة اليومية ومنحته نوعاً من الاستقلال. ثم يلمح إلى سمة أخرى في غاية الأهمية لفهم الإسهام اليهودي سواء في النقد الأدبي أو غيره من مجالات المعرفة حين يتحدث عن دخول اليهود في ثقافة أوروبا الحديثة بوصفهم غرباء على تلك الثقافة خلصهم من عائق التبجيل لتلك الثقافة على النحو الذي يتضح فيما يصفه بـ«الممارسات الهدمية» subversions التي تربط أعمال قاص مثل كافكا بموسيقي مثل شونبرغ، مثلما تصل فلسفة فتغنشتاين بفلسفة سبينوزا. فالمثقف اليهودي، مفكراً كان أم كاتباً أم ناقداً، حسب شتاينر، ينظر إلى نفسه بوصفه آخراً، غير منتم تماماً إلى ثقافة يهيمن عليها الموروث الكلاسيكي/ المسيحي، والمتأمل في نتاج بعض النقاد ذوي الأصل اليهودي مثل: والتر بنجامين، وتيودور أدورنو، ولايونيل ترلنغ وجفري هارتمان وهارولد بلوم، وساكفان بيركوفتش، وشتاينر نفسه، سيجد هذا الشعور معبراً عنه بطرق مختلفة، مثلما سمات أخرى يمكن القول بأنها تشكل في مجموعها ما يشار إليه هنا بالنقد اليهودي.

من السمات المشار إليها التركيز على البعد اليهودي في الثقافة والأدب. فمع أن مجال اهتمام النقاد المشار إليهم، بوصفهم نقاداً مهمين في المشهد النقدي الغربي الحديث، يمتد إلى الآداب الغربية بشكل عام، فإن من الواضح أن ثمة مواضيع تستأثر بحضور خاص لديهم، على تفاوت بينهم في ذلك، وفي طليعتها الموضوعات المتصلة باليهود سواء تمثلت في شخصيات أدبية أو فكرية، أو في قضايا وأحداث مهمة بالنسبة لهم. وقد وردت الإشارة إلى أمثلة من اهتمامات شتاينر، فعلى الرغم من دراساته الهامة لكتاب مثل تولستوي ودوستويفسكي، ولموضوعات مثل الترجمة، فإن المطالع لأعماله لاسيما مقالاته الكثيرة، سيلاحظ استحواذ الكتاب والمبدعين اليهود على نشاطه النقدي، وكذلك القضايا المتصلة باليهود كالمحرقة ومعاداة السامية.

إلى جانب شتاينر نجد المفكر والناقد الألماني أدورنو، عضو مدرسة فرانكفورت، مهتماً أيضاً وبشكل خاص بالمبدعين من اليهود في الأدب والموسيقى، واهتمامه اهتمام المحلل المعجب بل المتماهي مع ما يجد، كما في تحليلاته لكافكا وشونبرغ وبنجامين وبروست. وحين يختلف فإن من يختلف معهم يأتون غالباً من غير اليهود كما في حالة شبنغلر Spengler صاحب كتاب **انحدار الغرب**. ويكاد الشيء نفسه يصدق على بنجامين، زميل أدورنو، الذي يخص كافكا بعدد من المقالات، وكذلك بروست. ولاشك أن مثل ذلك الاهتمام لم يكن لأهمية أولئك الكتاب فحسب، وإنما لخصائص أخرى ليس من المستبعد أن تشمل الصلة الثقافية أو العرقية

المشتركة بين الناقد والكاتب. إحدى تلك الصلات هي البعد الصوفي في كتابات كافكا وبنجامين. فعالم التصوف اليهودي غيرشوم شولم يعد أعمال كافكا أحد ثلاثة أعمدة للتصوف اليهودي، الاثنان الآخران هما: التوراة وكتاب «الزوهار»، أشهر كتب القبالة اليهودية. أما بنجامين فيشير زميله أدورنو إلى البعد الصوفي في كتاباته حين يبرز نزوعه العلماني في معالجة النصوص الأدبية كما لو كانت نصوصاً مقدسة، والمعروف أن التصوف مزج للدنيوي بالمقدس، وفي تقدير أدورنو فإن التصوف أساس مهم من أسس الرؤية النقدية عند بنجامين: «لقد كانت نظرته إلى النص المقدس مستقاة من القبالة.»

مثال آخر من الاهتمام ذاته وإن على مستوى مختلف، نجده لدى الناقد الأمريكي الشهير هارولد بلوم الذي اشتهر بدراساته للشعر الرومانطيقي الإنجليزي ولشكسبير. لكن لعل أشهر ما عرف به في مجال النقد هي نظريته المعروفة حول ما أسماه «قلق التأثير» في كتاب بهذا العنوان (أنظر: **قلق التأثير**). فالمعروف أن بلوم طور نظريته في قراءة التاريخ الشعري في اللغة الإنجليزية بناء على مصادر يأتي في طليعتها مصدران، القبالة Kabbalah، كتراث صوفي يهودي، وبالتحديد دراسات الباحث اليهودي الشهير لذلك التراث غيرشوم شولم، ونظرية التحليل النفسي الفرويدية. فقلق التأثير مبني على عدة عناصر أهمها الصراع الأوديبي كما حلله فرويد، المعروف بانتمائه اليهودي وبتأثير ذلك الانتماء على نظريته، كما يرى عدد من الباحثين الذين وصفوا التحليل النفسي بالعلم اليهودي. أما القبالة فمهمة لفهم توجهات بلوم النقدية ليس فيما يتعلق بقلق التأثير فحسب، وإنما نقده بشكل عام، على النحو الذي أوضحه بلوم نفسه في كتاب بعنوان **القبالة والنقد**.

من المهم أن يشار هنا إلى أن الاهتمام بالأدب اليهودي أو العناصر الفكرية المستمدة من التراث أو الفكر اليهودي، لا يأتي مصحوباً بإعلان أن يهودية ذلك الأدب أو تلك العناصر سبب رئيس وراء اهتمام الناقد، بل إن الغالب على النقد المشار إليه هو عدم الإشارة إلى مسألة الانتماء تلك. ففيما عدا كتابات شتاينر لا نجد إشارات تذكر إلى الانتماء اليهودي لدى بنجامين أو أدورنو أو بلوم، تماماً كما هو الحال لدى فرويد الذي وجد في الأدب مادة لنظريته الشهيرة. الباحثة الأمريكية سوزان هاندلمان وجدت ذلك التجاهل للأصل اليهودي سمة رئيسة لعدد من المفكرين والنقاد ذوي الأصل اليهودي في كتابها **قتلة موسى: ظهور التفسير الحاخامي في النظرية الأدبية الحديثة**. فقتل موسى سمة واضحة، كما ترى المؤلفة، لدى فرويد وهارولد بلوم

وجفري هارتمان وجاك دريدا، ويعني محاولة التخلص من الأصل اليهودي بقتل الأب، على الطريقة الأوديبية كما حللها فرويد. ومما يعزز هذا الاستنتاج ما نجده في كتاب بعنوان **إشهار اليهودية: بناء هويات حائرة**، حيث تصل المؤلفة، في فصل حول الإشكالية التي يواجهها اليهود البريطانيون الباحثون في الدراسات الثقافية، إلى نتيجة فحواها أنه في كتابات المثقفين اليهود في أوروبا في فترة ما بعد المحرقة (الهولوكوست)، أي ما بعد الحرب العالمية الثانية، تغيب الإشارة إلى اليهود بوصفهم أقلية، متسائلة عن السبب وراء كون «اليهود أنفسهم صامتين بشأن وضعهم هم؟» لتصل من ذلك إلى مفارقة غريبة، هي أن اليهود يتعرضون للتحيز العنصري بينما هم يمسكون بزمام القوة في كثير من البلدان الغربية.

غير أن هذا لا يصدق بكل تأكيد على كتابات بعض من وردت الإشارة إليهم، لاسيما أدورنو وشتاينر. كما أنها لا تصدق تماماً على مفكرين مثل العالم اللغوي الشهير تشومسكي والناقد الأمريكي ساكفان بيركوفتش، والاثنان متحدران من أسر يهودية جاءت من أوروبا الشرقية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. يقول بيركوفتش في مقالة بعنوان «اكتشاف أمريكا: منظور عبر ثقافي» إن ثمة عاملين أثرا في نشأته: الأول، تعليمه في كندا وتأثره بالكيفية التي ينظر بها الكنديون إلى الولايات المتحدة، أما الثاني فكان «التأثير الأهم لانتماء أبويه إلى جناح يساري يديشي» (نسبة إلى اللغة اليديشية التي نشأت في أوروبا بين اليهود والتي تمزج العبرية باللغات الأوروبية). ويضيف أن العاملين، لاسيما موقعه كيهودي، ساعداه في قراءة التاريخ الأمريكي على نحو يكشف الخلل في كثير من التصورات المثالية في العديد من القراءات السابقة المؤثرة، مثل قراءات المؤرخ الأمريكي بيري ميلر. فحتى حين ينتقد أولئك النقاد والمؤرخون أمريكا فإنهم ينطلقون، كما يقول بيركوفتش، من تصور مثالي للعالم الجديد يجعله متكاملاً في جوهره. فبيركوفتش، الذي يحتل موقعاً بارزاً في جامعة هارفارد ويعد من أبرز دارسي الثقافة الأمريكية، ينطلق من كونه «آخراً» بالنسبة لتلك الثقافة، أي غير منتم تماماً إليها.

عدم الانتماء سمة مهمة في النقد اليهودي لأنه مرتبط بما يشير إليه شتاينر حين يتحدث عن الممارسات الهدمية (والهدم هنا لا يقصد به التدمير بالمعنى المباشر، وإنما الكشف عن الخلل من أجل إزالة الثوابت أو التشكيك بها). وقد لاحظ أدورنو في مقالتيه عن بنجامين والموسيقي شونبرغ نزوع الاثنين إلى تدمير السائد والمتعارف عليه. كما أن تلك النزعة مرتبطة بالشكوكية في الفلسفة التي يعد أشهر مؤرخيها في العصر

الحديث الأمريكي اليهودي ريتشارد بوبكن. ولكن المثال الأبرز بالطبع في هذا الاتجاه هو ذلك المتمثل في منهج جاك دريدا **التقويضي**. ودريدا، سواء في تحليلاته لنصوص الفلسفة أو نصوص الأدب يحتفي بالنزعة التقويضية الشكوكية، كما في دراسته للشاعر الفرنسي/ المصري اليهودي إدمون جابيه، الذي يمكن اعتباره شاعراً تقويضياً بحق.

مراجع ومصادر:

المسيري، عبدالوهاب. **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري جديد**. القاهرة: دار الشروق، 1999.

Adorno, Theodor W. *Prisms*. Trans. Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1967.

Bercovitch, Sacvan. "Discovering America: A Cross-Cultural Perspective." *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Stanford, California: Stanford University Press, Irvine Studies in the Humanities, 1996.

Bloom, Harold. *Kabbalah and Criticism*. New York: Seabury Press, 1975.

Budick, Emily Miller. "The Holocaust and the Construction of Modern American Literary Criticism: The Case of Lionel Trilling." *The Translatability of Cultures*.

Handelman, Susan. *The Slayers of Moses: The Emergence of the Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1982.

Klingenstein, Susanne. *Enlarging America: The Cultural Work of Jewish Literary Scholars: 1930-1990*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1998.

Steiner, George. "A Kind of Survivor." *A Reader*. New York: Oxford University Press, 1984.

Stratton, Jon. *Coming Out Jewish: Constructing Ambivalent Identities*. London: Routledge, 2000.

○ ○ ○

الهجاء المينيبي

(Menippean Satire)

ينسب الهجاء المينيبي إلى الفيلسوف الإغريقي الساخر مينيبوس المنسوب إلى مدينة أم قيس (Gadara-- بمعنى: جدار) فيما كان يعرف آنذاك بسوريا، وهي اليوم في الأردن. وقد بلغ مينيبوس قمة مجده حوالي العام 250 قبل الميلاد. ثم جاء الروماني فارو الذي عاش من 116 إلى 27 قبل الميلاد، ونقل هذا النوع من الهجاء إلى اللاتينية، حتى أن هذا النوع من الهجاء حمل اسمه، لكن الهجاء المنسوب إلى فارو أقل شيوعا. وقد اقترح الناقد الكندي نورثروب فراي مسمى «التشريح»، نسبة إلى أطروحة ريتشارد بيرتون. والهجاء المينيبي، في أبسط صوره، نوع من المعارضة التي تخلط النثر بالشعر. ومن الخصائص التي سترد لاحقا، يرى دراسو هذا الجنس صعوبة تعريفه أو حده بخاصية مائزة، بل يرونه تركيبا هلامي الشكل وفوضوي الترتيب، وغالبا ما

يصعب تحديد المقصود بالهجاء. ولعل ما نعرفه عن حياة مينيبوس يكاد يجسد «سخرية» هذا الجنس الأدبي الفلسفي. إذ إن مينيبوس على ما يبدو اشترى حريته واشترى «مواطنته» الإغريقية، ثم عمل بتجارة المال حتى اكتسب اسم الشهرة: «الذي يمنح القروض بفوائد يومية.» غير أنه تعرض لخدعة قضت على أمواله وممتلكاته، فأصابه اليأس وانتحر شنقا.

والحال أن الهجاء المينيبي تبلور كمصطلح تصنيفي لنوع من الأدب في القرن السادس عشر فقط، لكنه عاد فاشتهر بسبب الأهمية التي منحها له ميخائيل باختين في نظريته للرواية. يقول باختين في **إشكالات شعرية دوستويفسكي**: «أصبح الهجاء المينيبي أحد أهم نقلة وقنوات الحس الكرنفالي للعالم، ولا زال [كذلك] حتى هذا اليوم»، ويرى أنه «حوار» غير منتهٍ بين أصوات حقيقية أو مضمرة يسعى إلى «اختبار» الحقيقة أو فكرة فلسفية. أما فراي فيرى أن الهجاء المينيبي لا يتوجه إلى الأشخاص كأشخاص، وإنما بما هم أمزجة وحالات نفسانية ومواقف فكرية؛ إذ يعالج المتحذلق والمتعصب والوجيه والسائس الخبير والمتحمس والمعتدي وكل أصناف المهنيين غير الأكفاء، يعالجهم جميعا من خلال مقاربتهم المهنية للحياة بوصفها تختلف عن سلوكهم الاجتماعي.

ويرى باختين أن أهم سمات هذا الهجاء تتجسد في كونه أكثر هزلية من الحوار السقراطي، ومتحرر في الغالب من التاريخ والواقعية والخرافة، ولهذا فهو موغل في الغرابة التي تخلق مواقف وحالات غير عادية تفضي بدورها إلى مساءلة الحقيقة الفلسفية، خاصة من خلال التلاعب بالمنظور البصري. كما أنه يخلط الغرابة المفرطة والرمز بل والديني بالطبيعية الفجة الحقيرة. وبوصفه جنسا أدبيا، فإن الهجاء المينيبي هو الجنس الكتابي الذي يطرح «القضايا الكبرى»، إذ يجمع معا الابتداع الجريء والتأمل الفلسفي الواسع، مستخدما قيم السماء والأرض والجحيم لينظر من خلالها إلى قضاياه «الكبرى.» كما يستخدم تجريبا موغلا في الغرابة، كأن يحاول مقاربة الأمر من وجهة نظر غير مألوفة. بل غالبا ما يتمثل حالات غريبة من الجنون، والفصام، والأحلام، والعاطفة المفرطة، لكي يقيم علاقة حوارية مع الذات. ومن خصائصه المائزة توظيفه «الفضيحة» وغرابة الأطوار، والقول الفج، وخرقه حدود الأدب والتوقعات الاجتماعية. ولذلك فهو لا يغص وحسب بالشخصيات المتناقضة والسلوك غير السوي، بل يجمع معا عناصر الطوباوية الاجتماعية وعناصر الهجاء. كما يتضمن أجناسا أدبية مختلفة ليعارضها في الغالب، ولذلك فهو متعدد «الأساليب» والأصوات.

وهو قبل كل ذلك مسكون بقضايا آنية معاصرة.

وهذا الشتات من الخصائص يؤسس بالنسبة إلى باختين جنس «الهجاء المينيبي»؛ على أن هذه الخصائص لا تغلقه على ذاته؛ إذ يمتلك الهجاء المينيبي مرونة خارجية هائلة تهيئه لامتصاص أجناس صغيرة أخرى كما يندس هو نفسه في أجناس كبرى، مثل المحاورة المقذعة والمناجاة الذاتية، والندوة، وقصص الرومانس. فالهجاء المينيبي خيال فلسفي يتأسس على تعارض حاد في «تلازم» طرفي نقيض: تلاعب مفرط بوجهة النظر وغلو متطرف في توظيف عناصر الهجاء.

مراجع ومصادر:

Bakhtin, M.M., *Problems of Dostoevski's Poetics*. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 112-21.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957.

Relihan, Joel C. *Ancient Menippean Satire*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

"Satire." *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*. 1992.

Weinbrot, Howard D. "The Conventions of Classical Satire and the Practice of Pope." *Philological Quarterly* 59.3 (1980): 317-337.

White, Douglas H., and Thomas P. Tierney "An Essay on Man and the Tradition of Satires on Mankind." *Modern Philology* 85:1 (1987): 27-41.

○ ○ ○

الهيمنة/ السلطوية

(Hegemony)

يمكن التحدث عن ثلاثة مستويات من الدلالة لمفهوم «الهيمنة» أو «السلطوية»:

1. دلالة عامة
2. دلالة تراثية
3. دلالة غربية/ ماركسية

في الدلالة العامة، التي تشيع اليوم في الخطاب السياسي والثقافي المتداول يشير المصطلح إلى التسلط أو الرقابة الصارمة التي يفرضها فرد أو شعب أو مؤسسة أو غير ذلك على ما عداه لتحقيق مصلحة للمتسلط أو الرقيب. فيقال مثلاً إن الدولة الفلانية تمارس هيمنة عالمية، أو الحكومة الفلانية تمارس هيمنة على شعبها، أو يقال إن مؤسسة ما تفرض هيمنتها أو أن فرداً مهيمن على الناس. وكما هو الحال في الدلالات الشائعة، فإن هذا المستوى من المصطلح مستقى من مستويات أخرى.

أما في الدلالة التراثية فإن مصطلح الرقابة موجود أيضاً ولكن في التراث ما يتضمن غير ذلك مما يعدل المقصود بالرقابة. فالهيمنة وردت في القرآن الكريم على أنها اسم من أسماء الله تعالى أو صفة من صفاته. فمفردة «هيمنة» العربية تعود إلى المصدر «همن»، كما يشير **لسان العرب**، والمهيمن هو الله سبحانه، ويقول ابن منظور في سياق التوضيح إنه اسم «من أسماء الله تعالى في الكتب القديمة»، مما يوحي بأنه لم يرد على لسان العرب قبل الإسلام، ولعل الكلمة جاءت بالفعل من مصادر سامية قديمة، وإن أورد صاحب اللسان أنه قيل في «مهيمن» أنها تعديل لـ «مؤيمن». ومما يورده **لسان العرب** في معاني الهيمنة أقوال منها: المهيمن بمعنى المؤتمن، والمهيمن بمعنى الشهيد (من شهد على الشيء) والمهيمن بمعنى الرقيب، وأخيراً بمعنى القبان أو القائم على الشيء. ومن المهم هنا أن نلاحظ أن الهيمنة مرتبطة بالإتمان، فالله تعالى مهيمن أي مؤتمن، وهو رقيب أيضاً من هذه الوجهة، وليس من الوجهة التي يتضمنها المفهوم المعاصر، سواء في دلالته العامة أو في دلالاته الغربية. على أن تقارب مفردتي «هيمنة» و «هيجيموني» الغربية مما يلفت النظر. ففي أصلها اليوناني تشير المفردة إلى القيادة والحكم. ذلك أن كلمة «إيغيمون» Egemon تعني حاكم أو قائد.

في السياق الغربي شاع المفهوم في العديد من التيارات والمقاربات مثل: **النقد الماركسي والدراسات الثقافية**، و**الخطاب الاستعماري وما بعد الاستعماري** و**البطركية والنقد النسوي** ليشير، في دلالته الأولية إلى علاقات الهيمنة أو التسلط بين الدول أو بين الطبقات الاجتماعية. غير أن المصطلح اكتسب دلالة مركبة وأكثر تحديداً من خلال أعمال المفكر الإيطالي الماركسي أنطونيو غرامشي، حيث جاءت الهيمنة ليس بمفهومها السياسي المباشر، وإنما من خلال رؤية للعالم وللطبيعة والعلاقات الإنسانية يشيعها أفراد مثقفون أو نخب مثقفة أو مؤسسات ثقافية لتحل بديلاً لرؤية سابقة، ولتسهم في التغيير الطبقي الذي يسعى الأفراد أو الجماعات أو المؤسسات لإحداثه. ويعني ذلك نمطاً في التغيير الاجتماعي والثقافي مغايراً لما عرفته الماركسية التقليدية، حيث يحدث التغيير في ما يعرف بالبنية الفوقية نتيجة لتغيير البنية التحتية في التركيبة الاجتماعية والاقتصادية.

ويتضح من هذا أنه من خلال المفهوم الذي أشاعه غرامشي يتخذ التغيير الاجتماعي/ الثقافي هيئة فعل مقصود أو تخطيط متعمد تكتسب من خلاله فئات مثقفة، أو هيئات أو مؤسسات معينة، في المجتمع تأثيراً لم تعطه لهم الماركسية التقليدية.

فمن وجهة نظر غرامشي «يرتبط صعود طبقة اجتماعية معينة وهيمنتها ارتباطاً عضوياً بهيمنة ثقافية وفكرية تهيئ لذلك الصعود.» تلك الهيمنة الثقافية يمارسها مثقفون مرتبطون بالطبقة المشار إليها، حيث ينظمون الصعود وينظِّرون له، مما يعبر عن «رؤية العالم» التي تتبناها تلك الطبقة والتي تشيع وتقبل نتيجة جهد المثقفين.

وقد لاحظ المفكر البريطاني ريموند وليامز، وهو مفكر ماركسي يعزى له دور فاعل في تأسيس **الدراسات الثقافية**، أن إضافات غرامشي تعد نوعاً من تكييف الماركسية مع بعض الخصائص السياسية والاجتماعية للمجتمعات الرأسمالية، كما في قوله: «إن مفهوم 'هيمنة'، بأكثر دلالاته اتساعاً، مهم بشكل خاص في المجتمعات التي تلعب فيها السياسة الانتخابية والرأي العام أدواراً مهمة، وحيث تعتمد الممارسة الاجتماعية على القبول بأفكار تعبر في حقيقتها عن احتياجات طبقة مسيطرة». كما يتضمن تحليل وليامز للمصطلح تفريقاً بينه وبين مفهوم «رؤية العالم» من ناحية، ومفهوم «أيديولوجيا» من ناحية أخرى. ففي مفهوم «رؤية العالم»، الذي شاع في **البنيوية التكوينية**، من خلال أعمال لوسيان غولدمان، نجد بعداً ثقافياً/ فكرياً، بينما في مفهوم 'الهيمنة' يضاف إلى ذلك البعد بعد سياسي يشمل المؤسسات والأفراد معاً. أما اختلافه عن الأيديولوجيا فهو في أنه يتجاوز التعبير عن مصلحة طبقة اجتماعية مسيطرة وتفرض رؤيتها فرضاً، ليتحول إلى هيمنة ضمنية من خلال قبول الطبقات الأخرى بما تراه الطبقة المهيمنة بوصفه 'الواقع الطبيعي' أو المنطقي.

مراجع ومصادر:

رشيد، أمينة، محررة. **التبعية الثقافية «مفاهيم وأبعاد»**. بحوث ندوة مركز البحوث العربية. القاهرة: دار الأمين، 1999.

سعيد، إدوارد. **الاستشراق: المعرفة. السلطة. الإنشاء**. ترجمة: كمال أبو ديب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1981.

فوكو، ميشيل. **نظام الخطاب**. ترجمة: محمد سبيلا. بيروت: دار التنوير، 1984.

العيادي، عبد العزيز. **ميشال فوكو: المعرفة والسلطة**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1994.

Gramsci, Antonio. *The Prison Notebooks: Selections*. Trans. and ed. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.

Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1983.

○ ○ ○

الواقعية السحرية
(Magic Realism)

شاع هذا المصطلح في الثمانينيات من هذا القرن بشيوع أعمال عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية من أمثال الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (1899م-1988م) والكولومبي غارسيا ماركيز (1928م -). غير أن استعمال المصطلح يعود إلى أبعد من ذلك. ففي 1925م استعمله الألماني فرانز روه في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجهات الرسم الألماني في مطلع القرن، ثم تواصل استعماله فيما بعد في حقل الفن التشكيلي بوجه خاص. وكان استعماله في ذلك الحقل للدلالة على نوع من الرسم القريب من السوريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال.

هذه الغرائبية جزء أساسي من دلالات الواقعية السحرية كما شاعت في الأدب، خاصة القصة بشكليها الرئيسين الرواية والقصة القصيرة. غير أنها تنضاف هنا وبصورة أساسية أيضا إلى تفاصيل الواقع إذ يرسم القاص تفاصيله رسما موغلا في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدوث حين يجاوره ويتداخل فيه. ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك قصة لبورخيس عنوانها «كتاب الرمل» يحكي فيها قصة تبدو عادية عن رجل يحب الكتب ويهوى جمع النادر منها، إلى أن جاءه رجل غريب وباعه كتابا عجيبا له بداية ولكن ليس له نهاية هو كتاب الرمل. ويصف بورخيس تصفحه للكتاب ودهشته منه وصفا شديد الواقعية، لكن ما يصفه يظل غريبا حقا، إذ إنه يطالع صفحة لها رقم محدد وبعد أن يغلق الكتاب يجد نفسه عاجزا عن العثور على تلك الصفحة. ثم تتكرر التجربة مرة تلو الأخرى والنتيجة لا تتغير. إنه واقع سحري فعلا، لكن الكاتب لا يرسمه للإمتاع فقط، وإنما للإيحاء بفكرة فلسفية أو مجموعة أفكار منها أن العالم الذي نراه مألوفا فيه قدر كبير من الغرابة، ومنها، في القصة المشار إليها، لانهائية المعرفة وما تتضمنه أحيانا من رعب.

ومن الكتاب الذين اشتهروا أيضا بتوظيف تقنية الواقعية السحرية الإيطالي إيطالو كالفينو (1923م-1985م)، والإنجليزي جون فاولز (1926م-) والألماني غنتر غراس (1927م-)، والبريطاني الهندي الأصل سلمان رشدي (1947م). وهناك من يجد عددا من خصائص هذا اللون من الواقعية في أعمال كتاب سابقين مثل كلايست وهوفمان وكافكا.

مراجع ومصادر

Durix, Jean-Pierre. *Mimesis, Genre, and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. New York: St. Martin Press, 1998.

Linguanti, Elisa, et. al. *Coterminous Worlds: Magical Realism and Contemporary Post-Colonial Literature in English*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1995.

التفاعل العربي
مع النقد الغربي المعاصر

في الصفحات التالية قراءة تحليلية وتقويمية لبعض وجوه التفاعل العربي مع تيارات النقد الغربي الحديث. وقد أقيم اختيار الوجوه المتناولة على اعتبار عربي أكثر منه غربي، على أساس أن الدراسة تتناول الرؤية العربية للنقد الغربي وكيفية تفاعلها مع ذلك النقد، مما حتم تبني زاوية النظر العربية للمشهد النقدي الحديث، أي التركيز على الاتجاهات النقدية العربية، أو الاتجاهات التي تنامت على الساحة العربية في تفاعلها مع الغرب. وكما سيتضح فإن تلك الاتجاهات لم تكن اتجاهات هامشية في المشهد النقدي الغربي الحديث، وإنما كانت اتجاهات رئيسة وبالغة الأهمية، وإن اختلفت في بعض تفاصيلها التركيبية والدلالية عما آلت إليه في النقد العربي الحديث.

غير أن الدراسة لن تتوقف عند كل اتجاهات التفاعل مع النقد الغربي الحديث، فتناول هذه مجتمعة سيعني تناول مختلف اتجاهات النقد العربي، وهذه أضخم من أن يمكن استيعابها في عرض كهذا. ما يمكن تقديمه هنا هو لمحة تاريخية في المقدمة تبرز المنظور التاريخي للتفاعل بين النقد في العالمين العربي والغربي، لتتلو ذلك وقفة أكثر تفصيلاً عند الاتجاهات النقدية الرئيسة وبعض تفريعاتها.

من اللمحة التاريخية ستتضح، كما هو المؤمل، ضخامة الصورة، وصعوبة الاختيار بين المناهج التي ينبغي من ثم التوقف عندها. ومن هنا كان لا بد من الاختيار بمقتضى معايير محددة. وقد بدا أن ثمة معيارين رئيسين هما: أولاً أهمية الاتجاه النقدي، وثانياً كثافة التفاعل مع النقد الغربي. وعلى هذا الأساس اختير اتجاهان كبيران في تاريخ النقد العربي الحديث، هما في الوقت نفسه كبيران في منشأهما: الاتجاه الشكلاني، أو الشكلي، والاتجاه الواقعي أو الاجتماعي. كما اختير إلى جانب هذين منهج نقدي كان له وما يزال حضور بارز في النقد العربي الحديث، هو المنهج البنيوي

بفرعيه الشكلاني والتكويني، أو التوليدي، اللذين يمثلان، على مستوى من المستويات، امتداداً للاتجاهين المشار إليهما، ولقابلية ذينك الاتجاهين للامتزاج. ولعل الصورة بذلك تكون أكثر اكتمالاً، و مفردة «أكثر» هنا لها أهميتها لأن الاتجاهات الغائبة عن هذا التحليل تترك نقصاً واضحاً فيه لعل تكامل المشروع مستقبلاً يتيح فرصة لتغطيته فيتحقق بذلك قدر أكبر من الاكتمال.

إن من الطبيعي للاتجاهات النقدية كلها أن تتداخل، ومن الصعب أن يوجد اتجاه نقي من مؤثرات غيره، أو يوجد ناقد منصرف تماماً إلى اتجاه أو منهج واحد، فلدى الواقعي اهتمام بما لدى غيره، وكذلك حال المنتمين إلى الشكلانية أو إلى انعكاسات هذين الاتجاهين في **البنيوية**. لكنها نسبة الانتماء إلى أحد تلك الاتجاهات ومقدار التأثر بطروحاته هي التي تحدد التوجه الرئيس لدى الناقد أو في النتاج النقدي.

وسنلاحظ، أخيراً، أن هذه الاتجاهات والمناهج لم تبق بعناوين أو أسماء ثابتة في النقد العربي الحديث، وإنما تغيرت بها الحال وتنوعت الأسماء واشتقت منها التفريعات وتشكلت المدارس مع مرور الزمن، وهذه تنويعات توازي إلى حد كبير ما هو موجود في الغرب. فالواقعية متصلة بمظلات أو أسماء نقدية كثيرة، مثل الواقعية الاشتراكية، النقد الاجتماعي، النقد الأيديولوجي، الماركسية، النقد اليساري، البنيوية التكوينية، الخ. والشكلانية متصلة بشكل وثيق **بالنقد الجديد**، والنقد الجمالي، أو الموضوعي كما يسمى أحياناً، **والبنيوية** في فرعها الشكلاني، والتقويض (التفكيك). ومع أن بعض النقاد فهموا حركة النقد حسب تقسيمات أخرى، مثل الصراع بين القديم والجديد، أو الكلاسيكية والحداثة، فإن واقع الأمر يشير إلى أن هذا التقسيم الأخير أقرب إلى التقسيم الأيديولوجي السجالي الذي يعبر عن تقييم أحد الفريقين لنفسه وللآخر. ومع ذلك فإن هذا التقسيم، على ما فيه من تحيز واختلال، مهم لفهم الصورة بشكل أفضل، وهو ما سيسعى هذا العرض للوصول إليه.

أولاً: بدايات التفاعل

وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان

واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى.

عباس محمود العقاد[1]

ليس التأريخ لبدايات التفاعل العربي مع النقد الغربي سوى تأريخ لبدايات التفاعل العربي مع الثقافة الغربية عموما، بل وللحركة الإحيائية العربية منذ أواسط القرن التاسع عشر تقريباً. فالنقد جزء من الثقافة العربية التي أنتجته والتي يصعب تصور مرحلتها الإحيائية بدون المؤثرات الغربية. وكان من الطبيعي أن يتلقى دارسو الأدب، مثلما تلقى الأدباء والعلماء والمشتغلون في حقول النشاط الحضاري كافة، تأثيرات غربية كثيرة أدت إلى الانعطاف بالتناول النقدي، فكراً وتذوقاً وتحليلاً، في مسارات جديدة. على أن تلك التأثيرات ظلت بطبيعة الحال رهن العامل الآخر الكبير والأساسي في انبعاث الثقافة العربية المعاصر، أي عامل التراث العربي الإسلامي. وقد ظل هذان العاملان منذ نهاية القرن التاسع عشر عاملي شد وجذب للعاملين في حقل النقد الأدبي. فمن الاشتغال بالبلاغة في أول الأمر بوصفها الأداة الرئيسة لدراسة الأدب والامتداد الطبيعي للموروث العربي فيما يتصل بتلك الدراسة، إلى الانفتاح التدريجي والمتزايد، عبر العقود المتعاقبة، على الثقافة الغربية وتبني تياراتها ومدارسها ومفاهيمها النقدية، تمتد قصة النقد العربي الحديث في توتر متصل يشغله الحنين إلى الموروث، وما يتضمنه من محافظة على الهوية، حيناً، وتغريه الحداثة الغربية، وما يلوح فيها من تغيير ومواكبة، حيناً آخر. وإذا كانت تلك القصة قد اشتملت على الكثير من الإنجازات فإنها لم تسلم أيضاً من كثرة المشكلات التي تشكل مع الإنجازات مجموع سمات ذلك النقد، السمات التي تمثل بدورها بعض ملامح الثقافة العربية المعاصرة كلها.

في نهاية القرن التاسع عشر امتد الاهتمام الإحيائي إلى الدراسات الأدبية فظهرت كتب يستعيد بعضها البلاغة العربية، ويؤسس البعض الآخر لآفاق جديدة في النقد والتعبير الأدبي. ومن تلك: **الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية** (1875-1897م) لحسين المرصفي، و**فلسفة البلاغة** (1899م) لجبر شموط، و**تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو** (1904م) لروحي الخالدي، و**منهل الرواد** (1907م) لقسطاكي

(1) **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** (القاهرة: دار النهضة المصرية، 1937) ص155.

الحمصي. وقد جاءت الكتب الثلاثة الأولى، كما يرى الناقد المصري محمود أمين العالم، حاملة سمات ثلاث، هي: 1) تجديد العلاقة بالتراث من خلال الإحياء، 2) بروز الأنا الذاتي والاجتماعي والقومي والوطني، 3) الاهتمام بالوجدان.[2] وفي السمة الأخيرة إشارة إلى التيار الوجداني الذي سرعان ما تطور في الشعر العربي وما رافقه من نقد. وكانت مدرسة الديوان الإطار البارز أو المعلن لذلك التطور الذي شمل التيار الرومانطيقي عموماً سواء عند مدرسة أبوللو أو غيرها، والذي جاء نتيجة تبني ذلك الجيل من المثقفين العرب لبعض ملامح الأدب الرومانطيقي الغربي، المنتج بشكل رئيس في ألمانيا وإنجلترا وفرنسا.[3]

ولم يكن روحي الخالدي في كتابه الذي يعد رائداً للدراسات النقدية المقارنة في الوطن العربي ببعيد عن هذه النزعة الوطنية القومية حين سعى لفتح آفاق المقارنة بين الأدبين العربي والغربي. فهو حين يتحدث عن «اقتباس الإفرنج أقاصيصهم عن العرب»، أو «اقتباس الإفرنج العلوم عن العرب»، فإنما كان ينتصر لروح قومية وطنية تسعى إلى توطيد موقعها بين الأمم الأخرى، وكانت الدراسة الأدبية سلاحاً آخر في ذلك المسعى الحضاري السياسي الشامل حين يؤكد أسبقية التراث العربي وتأثيره على تطور الأوروبيين (حسام الخطيب، 1985، ص 63/ 67).[4]

في هذا السياق الإحيائي تمهد الطريق لتطور آخر في غاية الأهمية ضمن التفاعل النقدي بين العرب والثقافة الغربية. فبعد اجتهاد المثقفين غير المختصين جاء دور التخصص بدخول الأكاديميين ميدان الدراسات النقدية كنتيجة طبيعية لقيام المؤسسات الثقافية التعليمية العليا ممثلة في الجامعات، وظهور دور النشر والصحافة الثقافية المتخصصة. وكان ذلك النقد بمثابة إعلان عن انتقال النقد إلى مرحلة أكثر منهجية وحداثة، مرحلة يمكن اعتبارها مرحلة التأسيس الحقيقي من حيث بلوغ النقد فيها مرحلة عالية في النضج، كما نلمس من بعض ملامح تلك المرحلة.

---

(2) **مفاهيم وقضايا إشكالية** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1989)، ص 235-236.

(3) يؤكد عبد القادر القط العلاقة بين تطور الحس الوجداني والحس الوطني القومي في مرحلة الإحياء الثقافي العربي الحديث. أنظر دراسته: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر** (بيروت: دار النهظة العربية، 1978)، ص 4.

(4) روحي الخالدي. **تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو** (القاهرة: مطبعة الهلال، ط2، 1912)، في كتاب حسام الخطيب: **روحي الخالدي: رائد الأدب العربي المقارن** (عمان: دار الكرمل، 1985).

أ. مرحلة التأسيس

أ.1: النقد الأكاديمي: بعد حوالي مائة عام من إرسال مصر لرفاعة الطهطاوي ورفاقه، وهم أول مبعوثيها لتلقي ثقافة أوروبية عامة، ابتعث أول طالب يتخصص في الدراسات الأدبية عام 1912م. وكان ذلك الطالب هو أحمد ضيف الذي عاد لـ «يفتح باب النقد المنهجي لأول مرة في أدبنا الحديث»[5]، وليؤلف كتباً تدعو إلى إعادة النظر في الدراسات الأدبية العربية والإفادة من الفكر النقدي الأوروبي ممثلاً بالمدرسة اللانسونية الفرنسية. ففي أول محاضراته في الجامعة المصرية التي عاد إليها كأول عربي يحمل الدكتوراه من السوربون أعلن أحمد ضيف ضرورة التخلص من الفكرة التي كانت ما تزال تسيطر على الدارسين العرب وهي أن العرب القدامى قد وصلوا إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه في الفكر البلاغي والنقدي. فكان من الضروري أن ينفتح العرب على أساليب النقد الحديث، أي الأوروبي، ليغيروا أنماط تفكيرهم وأدواتهم. وكان ضيف بهذا من أوائل المؤسسين لفكرة التقابل بين التراث العربي «القديم» والثقافة الأوروبية «الحديثة». فمن خلال كتابات ضيف وأمثاله من النقاد الأكاديميين ترسخت فكرة الارتباط، بل التماهي، بين مفهوم «الحديث» و«الأوروبي» أو «الغربي» في الثقافة العربية المعاصرة، ليغدو «النقد الحديث»، مثل «الفكر الحديث» و «العلم الحديث»، لا يحيل على شيء سوى ما ينتجه الغرب من فكر ومناهج ومفاهيم.

ومن الطريف أن اثنين من كتب ضيف الثلاثة في ميدان الدراسة الأدبية تحمل مفردة «البلاغة» في عناوينها، غير أن المقصود بالبلاغة، كما يشير أحد الدراسين، ليس المفهوم العربي القديم للبلاغة، وإنما «(الأدب الإبداعي) من شعر ونثر فني».[6] ومع ذلك فإن من الواضح أن ضيف اضطر للاتكاء على المعجم الأدبي الشائع لتوصيل أفكاره الجديدة. ففي **مقدمة لدراسة بلاغة العرب** (1921م) نجد ضيف يوجه نقده إلى مفاهيم ومناهج راسخة لدى العرب، منها مفهوم الأدب نفسه، وكيفية دراسته. وكان ضيف يبشر بالمنهج التاريخي الذي تلقاه عن الفرنسي جوستاف لانسون، والذي كان عدد من المستشرقين يدعون له في الجامعة المصرية نفسها، على النحو الذي أثر في جيل من الأكاديميين رافق ضيف أو تأخر عنه بقليل، وعلى رأسهم طه حسين.

---

(5) شكري عياد. **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين** (الكويت: عالم المعرفة، 1993)، ص 86.

(6) عبدالمجيد حنون. **اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996)، ص 112.

مثلت جهود طه حسين ومجايليه من الأساتذة الجامعيين المصريين، مثل أحمد أمين وأمين الخولي وأحمد الشايب وغيرهم، نقلة نوعية في تاريخ النقد العربي الحديث بقدر ما مثلت جملة من المشكلات التي اتسم بها الخطاب النقدي العربي في تلك المرحلة. وفي هذه الحيز ليس من الممكن طبعاً أن تبرز الصورة المتكاملة لجهود هؤلاء في التفاعل مع الثقافة النقدية الأوروبية، لكن من الممكن التوقف قليلاً أمام تلك الجهود في علاقتها المتوترة بالموروث النقدي والثقافي عموماً، من ناحية، على النحو الذي أشار إليه بعض الباحثين،(7) وفي تزامنها، من ناحية أخرى، مع تكريس التوجه المؤسسي الأكاديمي، وبالتالي المنهجي للنقد بمفهومه الأوروبي الحديث. والواقع أن هاتين السمتين متصلتان ببعضهما بعضا، أو أن السمة الأخيرة امتداد للأولى، ولربما كان طه حسين هو الأكثر فاعلية في تكريس السمتين من بقية أبناء جيله.

لقد بنى طه حسين مشروعه النقدي على المثاقفة مع أوروبا، سواء من خلال دراسته في الجامعة المصرية التي التقى فيها بجملة من المستشرقين، لاسيما أستاذه كارلو نالينو، أو في فرنسا حيث تابع دراسته وأفاد، في مراحل مختلفة، من مناهج لانسون وسانت بيف وهيبوليت تين وغيرهم. وتمثلت إفادته من خلال المناهج التاريخية والاجتماعية، أي المناهج التي تربط الأدب بسياقه التاريخي والأديب بظروف عصره، بعيداً عن الأهواء الشخصية للكاتب، وبالتركيز على أساليب البحث «العلمي» التي تنشد الدقة والموضوعية. ومع أنه أكد ارتباطه أيضاً بالتراث العربي الإسلامي، فإن همه الرئيس انصب على ربط الثقافة المصرية بالثقافة الأوروبية، وكانت المناهج النقدية بالنسبة له تتسق مع التوجهات السياسية والاقتصادية لمصر في علاقتها بأوروبا.

غير أن هذا الاهتمام بمستقبل أوروبي للنقد وللثقافة العربية (المصرية) لم يحل دون استمرار طه حسين في كتابة نقد تذوقي انطباعي يعتمد على الأساليب البلاغية العربية. وكثيراً ما كان الاهتمامان يجتمعان في مكان واحد، كدراسته للمتنبي، فهو من ناحية مهتم بشعر المتنبي لاستجلاء ظروف حياة الشاعر وعصره على طريقة سانت بيف وتين، ومن ناحية أخرى حريص على التواصل مع القارئ من خلال أسلوبه الوصفي الانطباعي المبسط والمتباعد أحياناً عن أية علاقة بجفاف التنظير النقدي ومناهج البحث العلمي وأدواته. وقد أدى ذلك إلى أن تجتمع التيارات النقدية الرئيسة الثلاثة في نتاجه النقدي: الواقعي بصورته التأريخية، والتيار الوجداني (أو الرومانطيقي) المتمثل

(7) أحمد بوحسن. **الخطاب النقدي عند طه حسين** (بيروت: دار التنوير، 1985).

بالاهتمام بذات الأديب، أو بالذات عموماً سواء لدى الناقد أو لدى المتلقي عبر الأسلوب الانطباعي، والشكلاني باهتمامه بالنص وحده دون الذات والتاريخ أو العالم.[8]

وعلى صعيد آخر تجتمع في نقد طه حسين وفكره، كما يرى البعض، رؤيتان فلسفيتان متعارضتان، هما تلك الصادرة عن الفلسفة التنويرية بما فيها من عقلانية، والفلسفة الوضعية ذات التوجه الحسي التجريبي. هذا بالإضافة إلى الرؤية الفلسفية والمنهجية المغايرة، بل المتعارضة مع الأخريين، والمتمثلة بالفلسفة الديكارتية الكامنة تحت منهجه الشكوكي.[9] غير أنه سرعان ما يتضح أن ما نجده لدى طه حسين ليس سوى سمة من سمات المرحلة التاريخية للثقافة العربية. فالمراوحة أو الازدواجية -- أو ربما التناقض -- في أعماله لم تكن، كما أشرت، حكراً على طه حسين. فقد لوحظ ما يشبه ذلك عند العقاد في مشروعه النقدي، كما لوحظ عند غيره فيما بعد. والعقاد ممثل بامتياز للتيار الوجداني في النقد العربي الحديث.

لكن قبل الانتقال إلى العقاد ينبغي أن نشير إلى البعد المؤسسي المتمثل بتدريس الأدب من خلال مناهج أوروبية، البعد الذي كرسه طه حسين، وأعلنه في اثنين من كتبه المبكرة: **ذكرى أبي العلاء** وفي **الشعر الجاهلي**، مثلما أسهم فيه ناقد وباحث بارز آخر هو أحمد أمين. يقول هذا الأخير في مقدمة كتابه **النقد الأدبي** (1952م): «عهد إلي تدريس البلاغة في كلية الآداب من جامعة فؤاد الأول حول سنة 1926م فاشتقت إذ ذاك أن أعرف ما كتبه الفرنج وما كتبه العرب في هذا الموضوع، واستفدت فوائد كثيرة من هذه المقارنة، ثم انتقلت بعد ذلك مما يكتبه علماء الإفرنج والعرب عن البلاغة إلى موضوع النقد الأدبي، فبحثت عن كتب في هذا الموضوع إنجليزية فأعجبني

(8) يورد أحمد بوحسن في دراسته لطه حسين نماذج من التيارات الثلاثة في كتاب **مع المتنبي**، منها استنتاجه من إحدى قصائد المتنبي أن «لها دلالتها القيمة من الجهة التاريخية لأنها على الأقل تنبئنا بأن الشاعر الفتى لم يسافر من الكوفة إلى بغداد راكباً، وإنما ذهب إليها راجلاً . . .» (**مع المتنبي** [القاهرة: دار المعارف، ط11، 1976] ص 52)؛ كما أن من ذلك قوله في نهاية الدراسة، وبلغة تذكر باهتمام الشكلانيين بالنص وحده: «وليس المهم هو أن نفسر الشعر بما فسره به المتنبي نفسه . . . ولا أن نفسر الشعر بما فسره به الشراح الذين سمعوا المتنبي وتأثروا بحديثه . . . وإنما المهم أن نفترض أننا ظفرنا بهذا الشعر غفلاً من كل تفسير، ولم نعلم من أمر قائله والمقول فيه شيئاً» (المرجع، 303).

(9) سيد البحراوي. **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث** (القاهرة: دار شرقيات، 1993)، ص 55.

الموضوع. . .» وبعد أن يشير إلى قراءاته في النقد العربي القديم يضيف: «فلما قرأت كتب النقد الإنجليزية رأيت فيها محاولة كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم، له قواعد وأصول. على حين أن الكتب العربية التي ذكرتها [كتب ابن سلام والعسكري والآمدي وغيرهم] لم تؤصل الأصول. وإنما كانت لمحات خاطفة في النقد، لا تروي الغليل. فاقترحت أن يدرس علم النقد في كلية الآداب، على أن يطبق ذلك على الأدب العربي وبدأت بذلك. وسيرى القارئ أثناء الكتاب أن من رأينا أن هذه القواعد تنطبق على الأدب العربي كما تنطبق على الأدب الغربي، وأتينا بحجج على ذلك».[10]

ذلك كان منطلقاً مهماً للمثاقفة النقدية، ولكنه لم يكن المنطلق الوحيد أو الأكثر تأثيراً، فقد لعب النقد خارج الجامعة دوراً لا يقل أهمية كما سيتضح.

أ.2. الاتجاه الرومانطيقي

كان الاتجاه الرومانطيقي فرعاً رئيساً من فروع التفاعل العربي مع الغرب على المستويين الأدبي والنقدي، وقد عملت أكثر من مجموعة أدبية على تأسيس ذلك الفرع من فروع التفاعل، ومن تلك مجموعة الكتاب المهجريين اللبنانيين والسوريين، ومدرستا الديوان وأبوللو في مصر، بالإضافة إلى نشاطات فردية متفرقة في أنحاء أخرى من الوطن العربي، كأبي القاسم الشابي في تونس ومحمد حسن عواد وإبراهيم العريض في الجزيرة العربية.

تأتي المجموعة التي عرفت بمدرسة الديوان في طليعة المجموعات المشار إليها، وقد ضمت في مرحلة من مراحلها عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وعبدالرحمن شكري. و**الديوان** هو عنوان كتاب أصدره العقاد والمازني في جزأين عامي 1920م و1921م. وقد جاء ذلك **الديوان** ليمثل خطاً جديداً في التفاعل مع الغرب هو الخط الأنجلوسكسوني، الذي توازى في مصر مع الخط الفرنسي في طروحات طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل وغيرهم. كما أن هذه المدرسة مثلت الاتجاه الرومانطيقي أو الوجداني في الأدب والنقد معاً (أنظر تفريق القط بين الاتجاهين في **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر** [بيروت: دار النهضة العربية، 1978م]، ص 8). فقد بشرت، ضمن دعوتها التجديدية، بمفهوم الوحدة العضوية في النص الأدبي التي تعد أساساً من أسس الفكر النقدي الرومانطيقي، والتي أراد بها أصحاب

(10) أحمد أمين. **النقد الأدبي في جزأين جزؤه الأول في أصول النقد ومبادئه وجزؤه الثاني في تاريخه عند الإفرنج والعرب** (بيروت: دار الكتاب العربي، ط 4، 1967)، ص ص 9-10.

تلك المدرسة تغيير سمة التفكك التي رأوها في القصيدة العربية التقليدية. غير أن العقاد الذي أكد مفهوم الوحدة العضوية وشبهها بوحدة الجسم الحي، كان يؤكد أيضاً مفهوماً مغايراً هو الوحدة الفنية ظناً منه أنهما شيء واحد، فهو يشير إلى الوحدة الفنية بوصفها تتضمن وحدة العمل الأدبي «كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها»، دون أن يتبين أن المفهوم الأخير مفهوم كلاسيكي متعارض تماماً مع المفهوم الرومانطيقي أو الوجداني الذي كان يبشر به (البحراوي، 25، والعالم **في الثقافة المصرية**، 239)[11]. فالوحدة العضوية تعود إلى الفلسفة الحلولية الرومانطيقية التي ترى ذات الشاعر متماهية مع العالم ومتجلية في النص الذي تنتجه، فوحدة النص هي وحدة الشجرة، ووحدة الجسد؛ بينما يعود مفهوم الوحدة الفنية، كما يوضحه تشبيه العقاد، إلى الفكر الكلاسيكي ذي الأصول الواقعية، والقائل بانفصال العالم عن الذات.

إلى جانب مدرسة الديوان، كانت مدرسة أخرى تشارك في بث الفكر الرومانطيقي وتطبقه إبداعياً، هي جماعة أبوللو التي أسسها أحمد زكي أبو شادي. فقد سعت هذه الجماعة إلى توثيق الاتصال بالأدب الغربي لاسيما مثله الرومانطيقية، على النحو الذي يتضح من الاسم الذي انتسبت إليه المجموعة وهو أبوللو، إله الشعر عند الإغريق، والذي تكثر الإشارة إليه في الشعر الرومانطيقي الغربي. غير أن الجماعة العربية ظلت رغم ذلك الانتساب بلا هوية واضحة، فحسب ما يراه بعض النقاد العرب «لم يكن لها هدف شعري ولا مذهب أدبي معين، بل هي جماعة كل شعر مصري، ويتضح هذا في اختيار رئيسها وأعضائها، ففيهم كثير من شعراء النهضة مثل شوقي وخليل مطران وأحمد محرم وغيرهم»[12] إلى جانب المشهورين من أعضائها، كعلي محمود طه وإبراهيم ناجي اللذين ظلا أقرب إلى المذهب الرومانطيقي، خاصة ناجي. والواقع أن جماعة أبوللو لم تكن في غياب الرؤية الواضحة بدعاً في الثقافة العربية، بل لعلها كانت مخلصة في تعبيرها عن اختلاط الأمور في الثقافة العربية في تلك المرحلة، شأنها في ذلك شأن أجيال الأدباء، من نقاد وكتاب، الذين سبقوهم والذين جاءوا بعدهم، على ما كان بين هؤلاء وأولئك من فروق فردية لا تنكر بكل تأكيد.

ولم يكن التيار الرومانطيقي، أو غيره من التيارات المشار إليها، محصوراً في

---

(11) محمود أمين العالم. **في الثقافة المصرية** (بيروت: دار الفكر الجديد، 1955)، ص 239.

(12) شوقي ضيف. **الأدب العربي المعاصر في مصر** (القاهرة: دار المعارف، 1961) ص 70.

مصر، وإنما ترامت أصداؤه في أنحاء متفرقة من العالم العربي. ففي تونس كان أبو القاسم الشابي يبشر بفلسفة رومانطيقية أو وجدانية ليس في شعره وحده، وإنما في رؤى نقدية ضمنها محاضرة ألقاها حول «الخيال الشعري عند العرب» (1927م) موجهاً فيها انتقاداً حاداً إلى ما عده مغالاة في الوصف الحسي وفي الاهتمام بالمحسنات البديعية في الشعر العربي، ومؤكداً أهمية «يقظة الإحساس» الداخلي و«الخيال الفني» من منظور تمتزج فيه الرومانطيقية الفردية بالضمير الوطني العام. كما كان هناك الكاتب اللبناني المهجري ميخائيل نعيمة، الذي يعد كتابه **الغربال** (1923م) عملاً نقدياً هاما بما يحمله من ثورة وجدانية تجديدية توازي، زمناً وأهمية، ما حمله كتاب **الديوان**، ولم يكن من الصدفة أن يكتب العقاد مقدمة كتاب نعيمة. وفي الفترة نفسها تقريباً، وبالتحديد بعد عام واحد من صدور كتاب نعيمة، أصدر محمد حسن عواد في الحجاز كتابه **خواطر مصرحة** (1924م) منبهاً من سماهم «المتشاعرين»، أو المتمسكين ببلاغيات الفترة الماضية، إلى أن «الشعر روح سام يهبط من السماء فإن وجد في الأرض مستقرات وأكسية من الألفاظ تليق بعظمته وسموه، وإلا عاد أدراجاً طائراً إلى حيث مقر الأملاك. أو مباءة الشياطين.»[13] ويمكن تلمس الخط الرومانطيقي/ الوجداني نفسه عند آخرين في مناطق عربية مختلفة، مثل إبراهيم العريض في البحرين.[14]

ب. الأربعينيات والخمسينيات

شهدت هذه المرحلة تطوراً بالغ الأهمية، تمثل في مجيء الناقد المتخصص، وتأليف الكتاب النقدي الأكثر وعياً بإشكاليات النقد. وكان مجمل أولئك المتخصصين من الأكاديميين، لكن منهم من لم يكن وثيق الاتصال بالحياة الجامعية والتدريس. وسنمثل لهؤلاء باثنين يمثل أحدهما النقد الأكاديمي المتخصص، والآخر النقد غير الأكاديمي.

---

(13) **أعمال العواد الكاملة** (القاهرة: دار الجيل للطباعة، 1981) مج 1، ص 46.

(14) أصدر العريض كتابين أحدهما **الشعر والفنون الجميلة** عام 1946، والآخر **جولة في الشعر العربي المعاصر** عام 1954. وقد تضمن الكتابان رؤى متأثرة بالخطاب الرومانطيقي العضوي كقوله في الأول إن «الصلة القائمة بين اللفظ والمعنى هي في الواقع صلة الروح بالجسد الحي إن صح هذا التعبير» (ص 7)، وكتأكيده في الأخير على أن «لكل قطعة من الشعر (إذا كانت من أثر الفن حقاً) روحها الخاص بها تجعلها تمتاز ميزتها على كل ما ينظم في مثل معناها، لأنها تصبح بفضل روحها ذاتاً حية» (**جولة في الشعر العربي المعاصر** [المنامة: مكتبة فخراوي، ط3، 1996])، ص 10. وتعود العبارة المقتبسة في الكتاب الأول إلى مقالة كانت قد نشرت عام 1371هـ، 1953م تقريباً. بالنسبة للكتاب الأول أنظر **الشعر والفنون الجميلة** [المنامة: مكتبة فخراوي، ط3، 1996]).

وهذان الاثنان هما: محمد مندور وسيد قطب. وعلى ما بين الاثنين من تفاوت في الشهرة النقدية، فإن لكليهما إضافات مهمة في إطار التفاعل مع النقد الغربي لا يمكن إغفالها. ولعل السمة الأهم لهما أنهما يمثلان خطين مختلفين في ذلك التفاعل، كما سيتضح.

ب.1. سيد قطب

كان سيد قطب من أكثر الطاقات النقدية نشاطاً في مرحلة ما قبل الخمسينيات، أي قبل انصرافه للعمل والتأليف الإسلامي. وقد ترك في مجال نشاطه النقدي كتابين هامين، هما: **كتب وشخصيات** (1946م)، و**النقد الأدبي: أصوله ومناهجه** (1948م).

لم يكن سيد قطب ضمن أي من الجماعات أو التيارات النقدية المعروفة في الأربعينيات والخمسينيات. فقد كان يمثل خطاً نقدياً سعى لجعله مغايراً كثيراً لما كان سائداً. ذلك هو الخط الذي يمكن أن ندعوه بـ «التأصيلي»، بمعنى أنه خط يسير باتجاه ما كان يعتبره خصوصية عربية إسلامية في الممارسة والتنظير النقديين، معارضاً الانكباب على النقد الغربي وتطبيقاته على الأدب العربي سواء تأثر ذلك النقد بالفرنسيين، أم بالأنجلوسكسونيين. وفي تلك الفترة نفسها كان ذلك التيار التغريبي يمتد على يد محمد مندور الذي تلقى علومه في فرنسا وعاد ليؤلف كتباً تعمق الحضور الغربي، الفرنسي خاصة، في الثقافة العربية. وسنرى كيف استمر الخطان في تجاذب النقد الأدبي، تماماً كما تجاذبا الثقافة العربية عموماً منذ بدء ما عرف بالنهضة الحديثة.

في كتابه **النقد الأدبي: أصوله ومناهجه**، أكد سيد قطب منذ البدء أنه لم يرد أن يحمل «'النقد العربي' على مناهج أجنبية عنه، لها ظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه، بل آثرت أن أتحدث عن هذه المناهج في محيط النقد العربي القديم والحديث، فإذا اضطررت إلى الاقتباس من مناهج النقد الأوروبي كان هذا في الحدود التي تقبلها طبيعة النقد في الأدب العربي ...» (6). وقد جاء إهداؤه الكتاب إلى عبدالقاهر الجرجاني، «أول ناقد عربي أقام النقد على أسس علمية نظرية، ولم يطمس بذلك روحه الأدبية والفنية»، ليؤكد هذا الطموح التأصيلي المعادي لنزعة التغريب. غير أن ذلك الطموح ظل طموحاً أكثر منه تحققاً فعلياً. فمع أن قطب بقي في عرضه عند حدود العموميات، مبتعداً عن أسماء النقاد الأجانب وعن الإشارة إلى مناهج النقد الغربي وتياراته، ومع أنه استحضر أمثلة من التراث النقدي العربي، فإن عرضه، بل أسسه النظرية، لم تكن سوى غربية المنشأ، سواء كان واعياً بذلك أم لم يكن. فهو يعرف الأدب بأنه «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية» (8) وهو

تعريف غارق في الرومانطيقية من ناحية، وذو أبعاد نفسية واضحة من ناحية أخرى: فالعمل الأدبي ينفعل بتجربة شعورية ثم ينقلها إلينا «نقلاً موحياً يثير في نفوسنا انفعالاً مستمداً من الانفعال الذي صاحبها في نفس قائلها» (10). وحين يحدد مهمة الأديب فإنه يذكرنا بشللي صاحب مقولة إن الشاعر هو المشرع غير المعترف به للبشرية. يقول قطب: إن «القيمة الشعورية الكبرى للعمل الأدبي» هي في كون «الأديب الكبير رائداً من رواد البشرية، يسبق خطاها، ولكنه ينير لها الطريق... وهو رسول الحياة إلى الآخرين ...» (29).[15]

إن الحضور الصامت، وربما غير المحسوس، للنقد الغربي في تركيبة الخطاب النقدي لدى سيد قطب مؤشر قوي على أن ذلك النقد الغربي، بمناهجه وأسسه النظرية، كان أقوى من أن يقاوم بمجرد إعلان الابتعاد عنه، وتفادي ذكر رموزه. فالأمثلة التي يسوقها قطب من النقد العربي الحديث لدى طه حسين وأحمد أمين والعقاد وغيرهم مثقلة هي نفسها بالحضور الغربي. فتلك الأمثلة ليست في المحصلة النهائية سوى مظاهر لذلك الحضور، سواء كان ذلك في المنهج التاريخي أو الفني أو النفسي أو في المزيج من ذلك فيما يسميه قطب بالمنهج المتكامل. فهو نفسه يؤكد في إشارته إلى المنهج النفسي أن النقد العربي القديم حفل بالملاحظات النفسية، لكنها لم تصل إلى حد التشكل كمنهج متكامل كما هو الحال في الغرب: «إن استخدام »علم النفس« وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة، وقواعد محدودة، وطرائق خاصة، لفهم الأدب ونقده ... هي أشياء مستحدثة بلا جدال، والذين حاولوا أن ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلاً، ولم يكن لها -- على هذا الوضع -- أصول في ثقافتنا العربية الأدبية» (227). من هنا يكون السعي إلى إرساء المناهج الحديثة، وهي مناهج غربية، على ملاحظات عربية متفرقة، مهماً في الحدود التي يؤكد فيها القاعدة الفكرية الإنسانية العامة لتلك المناهج. غير أنه يظل إرساء غير مجدٍ في نهاية الأمر لأن تكون تلك المناهج بخصائصها الفلسفية ومقوماتها التطبيقية غربي مائة بالمائة.

على مستوى آخر، تكتسي محاولة قطب أهمية على صعيد التطبيق النقدي. فقد

(15) يتضح التوجه الرومانطيقي لدى سيد قطب في كتيب نشره في مقتبل العمر (حوالي 1932) ولعله أول منشوراته، عنوانه: **مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر**، وقد شن فيه حملة على الاهتمام بالمحسنات البديعية في الشعر العربي، وعلى شعر أحمد شوقي بشكل خاص، ضمن حملة تذكر بما تضمنه كتاب **الديوان للعقاد والمازني**.

سعى في كتابه إلى الاستشهاد بنصوص تؤكد بعداً عالمياً يمتد من الهند إلى أوروبا مروراً بالعالم العربي، وذلك للتأكيد على أنه يسعى نحو فتح آفاق الثقافة العربية على الثقافات الأخرى لبعث روح التجدد في أنحائها، وإن كان حرصه على الاستشهاد بطاغور والخيام يحمل إيحاءاً بسعيه إلى كسر التمركز الغربي في التيار النقدي الأدبي السائد في العالم العربي آنذاك.

ب. 2. محمد مندور

في الجهة المقابلة لمساعي سيد قطب، كان محمد مندور يمارس حضوراً وتأثيراً أكبر بكثير على الساحة النقدية التي جاء ليستقطبها بعد التراجع النسبي للجيل الأول من الأكاديميين، لاسيما أستاذيه طه حسين وأحمد أمين. ففي رسالته للدكتوراه التي أتمها بإشراف أحمد أمين عام 1943م، والتي عرفها القراء العرب بعنوان **النقد المنهجي عند العرب** (1944م)، نجد تأثر مندور بالنقد الأوروبي واهتمامه بتحويل ذلك التأثر إلى تأثير شائع معلن في إدراجه، ضمن طبعة تالية للكتاب، لبحثين ترجمهما عن الفرنسية أحدهما للانسون والآخر لماييه، اللذين قدمهما بوصفهما «الأستاذين العالميين» (3). فمنذ بدء الدراسة يتضح أن العودة إلى التراث النقدي تسير في إطار أوروبي: «في الحق إن في المكتبة العربية القديمة كنوزاً نستطيع، إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم . . .». لكن مندور كان حريصاً على التنبيه إلى احتراس ضروري، هو ألا تؤدي تلك القراءة من منظور أوروبي إلى إسقاط نظريات أوروبية معاصرة على نقاد عصر وثقافة مغايرة. فينبغي «ألا نجهل أو نتجاهل الفروق الأساسية الموجودة بين الأدب العربي وغيره من الآداب الأوروبية . . .» (6). لكن مندور لا يقول لنا كيف يمكن تفادي ذلك الإسقاط إذا كانت العقول «مثقفة ثقافة أوروبية حديثة»، وإن كان من الواضح أن دعوته إلى تفادي الإسقاط تضعه في موقع قريب من المسعى التأصيلي لسيد قطب. بل لعل الأقرب أنها تضعه في الاتجاه المختلف منطلقاً وإن اقترب هدفاً. فسيد قطب يدعو إلى التأصيل لكنه يحمل الثقافة الأوروبية، بينما يدعو مندور إلى الانفتاح على أوروبا، وهو يحمل هم التأصيل، أو يسعى إلى تفادي مشكلاته.

يكاد دارسو مندور يتفقون على تقسيم تطوره النقدي إلى مرحلتين: مرحلة النقد الجمالي التأثري، ومرحلة النقد الأيديولوجي. غير أن محمد برادة في واحدة من أهم الدراسات حول مندور يضيف مرحلة ثالثة بينهما، هي المرحلة الوصفية التي سعى

أثناءها إلى الالتزام بأسلوب علمي تحليلي محايد (**محمد مندور وتنظير النقد العربي**، ص 37-38). لكن الانتقال من مرحلة إلى أخرى كان دائماً يتم تحت مظلة فكرية غربية، على الرغم من وعي مندور بأننا «عندما نريد درس الأدب العربي يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوربيين وقد صاغوها لآداب غير أدبنا» (**في الميزان الجديد**، 170). فقد ظل الهدف والممارسة الطاغيين على نشاطه النقدي ما ذكره في مقدمة «الميزان الجديد» مما يناقض عبارته المشار إليها هنا. فقد ذكر أنه

> منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومنهج دراسته على السواء. ولقد كنت أومن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها في النفس. (4)

في كتابه **في الميزان الجديد**، الذي أراده «ميزاناً» نقدياً جديداً كما هو اسمه، تبنى مندور المنهج اللانسوني القائم على التذوق، والرافض لعلموية النقد التي كان ينادي بها ناقد أكاديمي آخر هو محمد خلف الله من خلال تطبيق المنهج النفسي (ولربما كان اختلاف مندور مع خلف الله ذلك الاختلاف المشهور أحد أسباب التحفظ الذي أبداه مندور تجاه تطبيق المناهج الأوروبية، مما يجعله تحفظا أقرب إلى التكتيك منه إلى الموقف الاستراتيجي).

حين تغير مندور إلى المنهج الأيديولوجي، كان تغيره يتم مرة أخرى تحت نفس المظلة الغربية. ففي تقديمه المعجب بذلك النقد ضمن كتابه **النقد والنقاد المعاصرون** (1964م)، أوضح أنه منهج تبلور من فلسفات أوروبية «لم تعد تسلم للآداب والفنون بأنهما نشاط جمالي فحسب. وأهم هذه الفلسفات: الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية» (187). وقد أكد مندور فيما بعد أن منهجه الأيديولوجي جاء نتيجة المرحلتين الأوليين، «فالجانب الجمالي والجانب الاجتماعي يتكاملان.»[16]

إن الموقف المضطرب لمندور إزاء الثقافة الغربية ومناهجها النقدية ليس غريباً على المناخ الفكري والنقدي الذي عاد إليه، كما رأينا. ففي ذلك الاضطراب يمتد الخط الذي رأينا عند طه حسين والعقاد وغيرهما. غير أن موقفه يبدو مختلفاً بمقدار

---

(16) فؤاد دوارة. **عشرة أدباء يتحدثون** (القاهرة: كتاب الهلال رقم 172، 1965، ص 179)، من كتاب برادة: **محمد مندور وتنظير النقد العربي**، 38.

الوعي المصاحب له، فهو يبدي وعياً أكبر بإشكاليات المثاقفة، أو لعل وعيه الحاد بالتضارب بين رغبته من ناحية بتحقيق قدر من الاستقلال الفكري عن الغرب ورغبته من ناحية أخرى بالإفادة من المنجز النقدي والفكري الغربي قد حال دون أن تبقى تلك الإشكالية حبيسة اللاوعي فتعبر عن نفسها فقط من خلال الممارسة المضطربة، كما هو الحال عند جيل التأسيس، وعند سيد قطب، كما رأينا. لقد ظل مندور وفياً لما تعلمه في الغرب، وظل متابعاً ممتازاً لما يستجد هناك، لكنه ظل يطمح في قرارة نفسه إلى استقلالية لم تتحقق فعلياً و إنما اكتفت بالظهور بين الحين والآخر:

ونحن في عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نجاري التفكير الأوربي أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير، وذلك لأن الفكرة التي تبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تنحل في فتات المنطق.

في كتابه **في الميزان الجديد** (1973)، استعمل مندور تسمية لافتة للاهتمام لوصف منهجه اللغوي التذوقي، فقال إنه «منهج فقهي» بمعنى أنه مستمد من فقه اللغة، ثم وضحه قائلاً: «المنهج الفقهي يستمد حقيقته من مادة درسه وهي الأدب. . .» (185). وقد جاءت هذه الإشارات ضمن فصل يناقش نظرية عبدالقاهر الجرجاني في النظم، ويربط تلك النظرية، ربطاً لعله الأول من نوعه، بالنظريات الأوروبية الحديثة في علم اللغة، منها نظرية سوسير. المهم هو أن مندور نظر إلى منهجه ذاك وقدمه على أنه «المنهج الطبيعي في دراسة الأدب» (187)، مسهماً بذلك في المنهج الشكلاني الذي سبق أن تأسس في كتابات سبقته، كبعض كتابات طه حسين، والذي كان آخذاً في التنامي في أعمال بعض معاصريه، ومنهم سيد قطب الذي عد منهجه الفني اللغوي، كما رأينا، «أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب» (**النقد الأدبي**، 152). وكان الناقدان بذلك يشتركان، على الرغم من موقفيهما المختلفين إزاء النقد الغربي وغيره من المسائل، في تطور النقد الشكلاني في الستينيات وما بعدها، في الوقت الذي أسهما فيه في ترسيخ مناهج وتيارات أخرى في النقد العربي الحديث.[17]

---

(17) أنظر ما يقوله شكري عياد حول المناخ الفكري الذي كان سائداً في مصر في «السنوات السبع التي سبقت ثورة 23 يولية» والذي جمع مثقفين كثيرين منهم مندور وسيد قطب والسحار وغيرهم: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسة عالم المعرفة رقم 177، 1993) ص 30-31.

ثانياً: الستينيات ... حتى الوقت الحاضر

أما أنا فكنت أعاني من البلبلة بطريقة أخرى هي التناقض بين العقاد وسلامة موسى وطه حسين. فقد تواجد الثلاثة معاً وقد أحطتهم بدرجة عالية من التقدير. هكذا وجدتني حيناً رومانطيقياً يترجم شيلي، وحيناً عقلانياً ديكارتياً وحيناً ثالثاً يسارياً أوروبياً من القرن الماضي.

لويس عوض[18]

شهد النقد الأدبي العربي منذ الستينيات تقريباً قفزات متلاحقة في الإنتاج من ناحية، وفي وضوح الاتجاهات النقدية من ناحية أخرى. فقد تكثف التأليف في النقد، وازدادت الترجمة، وتزايدت أعداد المختصين المؤهلين جامعياً والذين بدأوا تعرفاً على الثقافة الغربية تميز بتزايد الكثافة والتنظيم والدقة. وكان عقد الستينيات ومنذ بدايته تحديداً نقطة حاسمة في تاريخ التعرف على النقد الغربي. ويلفت النظر أن الكتب المترجمة حينئذ، كما هي الكتب التي ترجمت في فترات لاحقة، تميل إلى التعريف بالنقد الغربي تسهيلاً للإفادة منه. ومن الترجمات الكثيرة التي نشرت، والتي يطالع القارئ نماذج منها في هذه الدراسة، يمكن الإشارة هنا، على سبيل التمثيل، إلى ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم لكتاب **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** (1960م) للأمريكي ستانلي هايمن؛ وترجمة المترجمين نفسيهما لكتاب ديفد ديتشز **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** (1967م)؛ وترجمة منح خوري لمقالات نقدية إنجليزية بعنوان **الشعر بين نقاد ثلاثة** (1966م)؛ وترجمة كتاب فرويد: **محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي** (1966م)؛ وترجمة كتاب كولنجوود: **مبادئ الفن**، التي قام بها أحمد حمدي محمود (1961م)؛ وكتاب روجيه جارودي **مبادئ الماركسية** الذي ترجمه نزيه الحكيم (1967م). وهذا فقط في مرحلة الستينيات. أما في الفترة اللاحقة فمن الصعب حصر الترجمات الكثيرة إلا في عمل توثيقي مستقل.

ما يلفت النظر في تطورات هذه المرحلة، وعلى نحو يوحي بتأثير الترجمات المشار إليها، هو تزايد الاهتمام بالتمذهب النقدي وبالمنهجية إلى حدٍ لم يعرفه النقد العربي من قبل. بل إنه يمكننا هنا أن نجازف بالقول إن ذلك الاهتمام بلغ في فترة التسعينيات قدراً لا نكاد نجده في كثير من النقد الغربي نفسه. فمن يطالع النقد العربي

---

(18) مجلة **أدب ونقد** (القاهرة) مايو 1990، ص 68.

المعاصر سيشعر بأن اهتمام بعض نقاده بتحديد مناهجهم في بدء دراساتهم، وحرصهم على الدخول في نقاش نظري لتلك المناهج، يكاد يفوق ما تطالعنا به كثير من كتب النقد الغربي. وليس ذلك بطبيعة الحال مرتبطاً بالضرورة بارتفاع مستوى النقد أو انخفاضه، وإنما هو حرص يلفت الانتباه، ويحمل في الوقت نفسه مؤشرات جديرة بالتأمل والتحليل.

إلى جانب أولئك النقاد الحريصين على التمذهب أو التمنهج والدخول بالتالي في إشكاليات التنظير والمنهجية، نجد بالطبع قطاعاً عريضاً من النقاد الذين ينتجون نقداً غير عابئ بالمنهج وما يتصل به من تحديدات وإشكاليات، وهذه الفئة الأخيرة يمكن تقسيمها إلى قسمين: قسم ينتمي إلى سياقات منهجية كامنة ويمكن تحديدها، وقسم يقيم نشاطه النقدي على مزيج من المناهج والتيارات والمصطلحات غير المحددة والتي يصعب فرزها. ولكن من النقاد في هذين القسمين من يحمل سمات تجمعه إلى الفئة الأولى، فئة المنهجية المحددة، أو التي تسعى إلى التحديد المنهجي الصارم، سمات تشكل في مجموعها جانباً مهماً من الصورة الكلية للمثاقفة النقدية العربية للنقد الغربي المعاصر.

على هذا الأساس يمكننا أن نبدأ هذا الملاحظات حول النقد المعاصر بالقول إن العلاقة بين النقاد العرب وبين النقد الغربي هي إما علاقة واعية، أو غير واعية، لكنها موجودة وفاعلة في الحالتين. فليس ثمة ممارسة نقدية عربية جادة تستطيع أن تدعي وقوعها خارج سياق التأثير الغربي أو التفاعل معه على نحو من الأنحاء. وإنما الفرق بين ناقد وآخر، وبين تيار وتيار، هو في الموقف المتخذ أو كيفية التفاعل. يتضح ذلك في التيارات النقدية الثلاثة التي ستتمحور حولها هذه الملاحظات: الواقعية، والشكلانية والنفسية، كما في الفرعين الرئيسين المنبثقين من اثنين من تلك التيارات: البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية (انبثقت الأولى من التيار الشكلاني، والثانية من التيار الواقعي، الماركسي تحديداً).

أ. الاتجاه الواقعي/ الاجتماعي (النقد الماركسي/ الأيديولوجي)

من الضروري تحديد المقصود بالاتجاه الواقعي هنا، وإن على سبيل التقريب، لأن مفهوم الواقعية في النقد، كما هو في الأدب، واسع وفضفاض. فقد ارتبط الأدب بالواقع (بالمعاني الكثيرة للواقع) في ثقافات وعصور مختلفة، بل ربما أنه ارتباط لم يغب في أي عصر أو أية ثقافة. أما هنا فالمقصود بالتيار الواقعي ذلك التيار الذي يتجه لدراسة الأدب بوصفه نتاجاً للواقع من خلال معطيات ومفاهيم معينة حددها الفكر الماركسي

الغربي، وتطورت على أنحاء مختلفة وإن كانت محدودة بالأطر العامة لذلك الفكر. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن التيار الواقعي بصورته الماركسية قد عرف في تاريخ النقد الأدبي الحديث، لاسيما النقد الغربي، بأسماء عدة منها: النقد الاجتماعي والنقد الآيديولوجي، والنقد اليساري، والواقعي الاشتراكي، والماركسي. وفي النقد العربي الحديث لم يتردد بعض ممارسيه في اعتباره النقد الممثل للحداثة في وجه القدم، أو حتى بوصفه النقد الصحيح في مقابل النقد الخاطئ. وبالفعل فعلى مدى عقدين سابقين من هذا القرن، هما الخمسينيات والستينيات، كان هذا التيار هو المهيمن على الساحة النقدية العربية، بالقدر الذي ربما برر لدى البعض جعله هو النقد وكفى.(19)

ترافق ازدهار هذا التيار النقدي مع التطورات الاجتماعية والسياسية التي شهدها العالم العربي في أواسط هذا القرن والتي تمثلت بحركات التحرر القومي من الاستعمار وبناء الأقطار العربية باستلهام بعض النماذج السياسية والأيديولوجية السائدة في العالم آنذاك. فسواء كان ذلك في مصر أو بلاد الشام أو العراق، كان الأدب ومعه النقد الأدبي يستجيبان للمتغيرات المحيطة والمتحققة حولهما، أو يتخذان مواقف تدعو إلى أنماط من التغير لم تكن قد تحققت. فقد استلهم النقد الأطروحات الماركسية في مصر مثلاً كتعبير نقدي منسجم مع التوجه الاشتراكي للثورة الناصرية عام 1952م. وإن اختلف مع تلك الثورة فيما بعد، فقد كانت ثمة أسس مشتركة كثيرة جعلت النظام السياسي والتوجهات الأيديولوجية في الثقافة، ومنها النقد الماركسي، أقرب إلى الأصدقاء الألداء. أما في بلاد عربية أخرى كالعراق وسوريا فقد نشأت تحالفات مشابهة في البدء بين الأحزاب الشيوعية والأنظمة الحاكمة وجدت تعبيراتها الثقافية في الأدب والنقد اليساريين، مما منح النقد الواقعي مركزاً مميزاً في تلك البلاد. وإذا كان هذا المركز لم يتحقق في بلاد أخرى كالمغرب العربي وبعض بلاد الجزيرة العربية، فإن هذا لم يؤد إلى غياب ذلك النقد في تلك الفترة أو ما بعدها، سواء كان ذلك لدوافع محلية بحتة، أم تأثراً بما كان يحدث في البلاد العربية الأكثر احتفاء بالحركات القومية واليسارية عموماً.

في الخمسينيات والستينيات إذاً كان النقد الواقعي، بصورته الماركسية أو اليسارية، هو سيد الواقع المحيط، وقد رأى بعض ممثلي ذلك الاتجاه أنفسهم يحاربون على جبهة واحدة (والحرب هنا ليست مجرد مجاز، وإنما هي تعبير مناسب

---

(19) شكري عياد. **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، ص 38.

عن العلاقة الوثيقة التي رآها أولئك النقاد بين عملهم وما يحدث في ميداني أو جبهتي السياسة والتغير الاجتماعي). فحين أصدر محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس كتابهما **في الثقافة المصرية** (1955م)، الذي كان فاعلاً في إرساء النقد الواقعي/ الماركسي في العالم العربي، اتجها إلى ناقد يساري عربي آخر من خارج مصر لكتابة مقدمة الكتاب. ولم يكن مستغرباً أن يجد ذلك الناقد، وهو حسين مروة، المنطلق الأنسب لمداخلته في حصر المؤلفين لكتابهما في إطار الثقافة المصرية، وأن يؤكد بعد الكشف عن البعد العربي «الحقيقي» للكتاب أن مبرر ذلك هو تشابه الهموم العربية في تلك المرحلة:

> وأوضح ما يدل على هذا، أن واضعي هذه الدراسات، إنما وضعاها وهما يخوضان معركة فكرية هي معركتنا نحن الآن هنا في لبنان، ومعركة إخواننا الكتاب العرب الواقعيين هناك في سورية والأردن والعراق وسوريا والجزيرة، وحتى بلدان المغرب العربي في الجانب البعيد، نعني بها هذه المعركة الأزلية الأبدية بين كل جديد وكل قديم .... (6)

ومن جانبهما يضع العالم وأنيس كتابهما لا في إطار الاهتمام بفنية الكتابة الأدبية أو تقنيات الإبداع، وإنما في إطار التغير الاجتماعي، وقبل ذلك الحرب ضد الاستعمار، وذلك في سياق تبريرهما لتوجهات الكتاب: «إن المفكر أو الفنان أو الأديب عندما يعبر إنما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة، أراد هذا أم لم يرد، قصد هذا أم لم يقصد. وإن هذه العناصر والعلاقات تكشف في داخلها عن موقف محدد من هذا الأخطبوط الاستعماري الجاثم على وجداننا القومي، المعرقل لعملياتنا الإنتاجية الإبداعية» (**في الثقافة المصرية**، ص: 23).

بعد صدور **في الثقافة المصرية** باثنين وثلاثين عاماً عاد محمود أمين العالم إلى تقييم المرحلة السابقة من تطور النقد الأدبي العربي ليؤكد أنه على الرغم من خفوت صوت «المدرسة النقدية الجدلية»، كما هو الاسم الذي يطلقه العالم على النقد اليساري، فإنها «لا تزال تشكل أبرز الاتجاهات في النقد العربي المعاصر سواء من الناحية النظرية الخالصة أو التطبيقية.»[20] وقد لا نستغرب هذا التوصيف إذا عرفنا أن

---

(20) «الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر» (بحث قدم للمؤتمر الفلسفي العربي الثاني، عمان/ الأردن، 1987، ونشر في **الفلسفة العربية المعاصرة** [بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1988]). الاقتباس هنا من كتاب العالم: **مفاهيم وقضايا إشكالية** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1989) ص 249.

العالم ليس فقط أحد أبرز النقاد اليساريين أو الواقعيين في العالم العربي، وإنما أنه يرى أن توجهه النقدي ليس مجرد تيار ضمن النقد الأدبي، بل هو النقد «الصحيح» نفسه؛ فهو يكاد يماهي بين «جوهر الدراسة النقدية الجدلية» وعمل النقد الأدبي عموماً. فالنقد الجدلي يسعى من ناحية إلى الكشف عن العلاقة الجدلية بين الأدب والواقع الطبقي، ومن ناحية أخرى إلى «محاولة كشف الأبنية وآليات هذه العلاقة المضمونية - التشكيلية في تجلياتها وسياقاتها المختلفة . . .» (249). وهذا الجانب الأخير، أي الكشف عن الأبنية الكلية هو ما يسم النقد الأدبي بالمقارنة مع الفلسفة: «فإذا كانت الفلسفة بمعناها العام هي محاولة للكشف عن القوانين الكلية في الوجود الطبيعي والإنساني بشكل عام، فإن النقد الأدبي هو محاولة كذلك -- وخاصة في جانبه النظري -- للكشف عن القوانين الكلية في التعبير الأدبي بشكل خاص» (ص 231-232). وهذه القوانين الكلية هي التي يقيم عليها النقد الماركسي سمته العلمية، فهو نقد «علمي» بنفس القدر الذي يمكن الحديث فيه عن «اشتراكية علمية» في المعجم الماركسي. والعلم هنا، كما هو في اتجاهات نقدية أخرى تدعي سماته، هو المعرفة القياسية اليقينية التي يتوصل إليها بالملاحظة والاختبار ومن ثم بالقوانين المستنبطة من فوضى الظواهر. وهو بهذا المعنى، لاسيما في النقد الأدبي والفني عموماً، نقيض النقد الانطباعي. وكما سبق أن أكد نقاد سابقون كطه حسين وسيد قطب أسبقيتهما إلى المنهجية التي تؤكد الشخصية العلمية،[21] جاء النقاد الماركسيون ليؤكدوا أحقيتهم بهذا التميز. يقول حسين مروة إن كتابه **دراسات في ضوء المنهج الواقعي** «جاء ليخلص النقد من فوضوية النقد الانطباعي المحض، لكي يدخل نقدنا العربي في عصر المنهجية النقدية.»[22]

يذكر العالمُ بين مؤسسي النقد الماركسي عدداً من النقاد، منهم: عصام حفني ناصف وسلامة موسى وعمر فاخوري ومفيد الشوباشي وحسين مروة ولويس عوض والعالم نفسه. ومن الأجيال الجديدة يضيف نقاداً منهم: إبراهيم فتحي ونبيل سليمان ويمنى العيد وفريدة النقاش وغالي شكري وعبد المحسن بدر. وتلفت النظر هنا إضافته شكري عياد ورجاء النقاش إلى القائمة، وهما اللذان لم يعرفا ضمن هذا الاتجاه، على الأقل في أشهر أعمالهما (ولست أدري كيف عد عياد من الأجيال الجديدة!). فعياد لم

(21) طه حسين في كتابيه **ذكرى أبي العلاء وفي الشعر الجاهلي**، وسيد قطب في **النقد الأدبي: أصوله ومناهجه**، وقد سبقت الإشارة إلى هذه الكتب في موضع سابق من هذه المقالة.

(22) **دراسات في ضوء المنهج الواقعي** (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، 1986؛ ط1، 1965): مقدمة ط3، ص9.

يعرف في أعماله الأولى ملتزماً بمنهج محدد، وإن كان أقرب إلى الواقعية، لكنه اشتهر فيما بعد بالأسلوبية، وهي اتجاه شكلاني إلى حد بعيد، ثم اتجه إلى ما يسميه التفسير الحضاري للأدب وله موقف نقدي مضاد للتوجه الماركسي؛[23] بينما اشتهر النقاش بقراءات أقرب إلى الانطباعية غير المنهجية يطلق عليها الاتجاه «الجمالي الإنساني.»[24]

ومع أن من الممكن تفسير إدخال العالم نقاداً مثل عياد و النقاش في إطار «المدرسة الأيديولوجية» على أنه جزء من مشكلة ترهل المصطلح، وفضفضة التقسيمات، في النقد العربي الحديث، فإن المشكلة تتجاوز فيما يبدو هذا الإطار إلى ما هو إشكالية ثقافية أعمق أشار إليها شكري عياد نفسه، وإن كانت إشارته تستحق المزيد من التوقف لدلالتها البعيدة على بعض مشكلات المثاقفة النقدية. يقول عياد إنه أثناء ازدهار المذهب الواقعي الاشتراكي «لم يكن أحد يتكلم عن الواقعية الاشتراكية، بل عن الواقعية، فحسب» (**المذاهب الأدبية والنقدية**، ص: 33). والملاحظ أن العالم ومروة، في بعض الأمثلة المشار إليها أعلاه، يتفادون الإشارة إلى مسميات مثل «الاشتراكي» و «الماركسي»، علماً بأن الصفة الأخيرة هي الأبرز في البيئة التي نشأ فيها ذلك التيار وترعرع وما يزال ينمو، أي الغرب. ومع أن هذا لا يعني أن صفات مثل «الواقعي» و «الأيديولوجي» غير مستعملة أو غير دقيقة، فإن استراتيجية «التفادي» في الصورة العربية للتيار النقدي الماركسي وتفريعاته تعود إلى طبيعة الثقافة العربية وهيمنة الثقافة الدينية التي تصطدم بالمدلولات البعيدة للماركسية أو حتى الاشتراكية، إضافة إلى المحمولات السياسية للصفتين التي تستلزم الابتعاد تفادياً لغضب السلطة السياسية. غير أن من المحتمل أن يكون التفادي مدفوعاً أحياناً -- في بعض المناطق العربية -- برغبة معاكسة هي الابتعاد قدر الإمكان عن السلطة السياسية، بحيث يتفادى النقد أن يصير مذهبا أو تياراً سياسياً رسمياً، فيفقد مصداقيته النقدية أو «العلمية».

لاشك أن تسمية مثل «النقد الواقعي» تسمية عريضة تتجاوز النقد الماركسي إلى ألوان تقليدية من النقد وأقل حساسية على المستويين الثقافي والسياسي، فعلاقة النقد

(23) أنظر كتاب عياد **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، الصفحات 33-34، ووصفه كتاب **في الثقافة المصرية** بأنه يقع في التبسيط المسرف (ص 26).

(24) رجاء النقاش. **ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء** (الكويت، القاهرة: دار سعاد الصباح، 1992)، ص 9.

بالواقع علاقة أساسية وقديمة قدم النقد الأدبي نفسه (نظريتي المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، مثلاً). وفي النقد العربي الحديث يعود النقد الواقعي إلى الربع الأول من هذا القرن، كما عند العقاد في دراسته لشعراء مصر وبيئاتهم. لكن المشار إليه هنا هو ذلك النوع من النقد الواقعي المتأثر بالطروحات الماركسية لاسيما عند النقاد الماركسيين الغربيين مثل لوكاش وكودويل ووالتر بنجامين ولوي ألتوسير وتيري إيغلتن. ومن هنا كان اختلاط المفاهيم بين النقد الواقعي التقليدي والنقد الماركسي يتضمن إلى جانب احتمالات سوء الفهم احتمالاً آخر أهم هو إخفاء الجانب المرفوض من الفكر الماركسي أو التخفيف منه. وفي هذا بلا شك نوع من التبيئة لذلك التيار الغربي، على النحو الذي يؤكد ما يذهب إليه إدوارد سعيد في حديثه عن انتقال النظرية.[25] ومع أن هذه التبيئة تبدو تطوراً طبيعياً لكل النظريات وما يتصل بها من مفاهيم، فإن النقد الماركسي يبدو أكثر حساسية وحاجة بالتالي للتبيئة أو إعادة الصياغة والتقليم. فإذا كانت التبيئة تتم غالباً على نحو تلقائي أو لا واعٍ في النظريات والمفاهيم الأخرى، فإن ما يتصل بالماركسية يحتاج إلى تبيئة مضاعفة تتضمن الجهد الواعي إلى جانب التغير اللاواعي، وذلك لما يتضمنه من مواقف فكرية وسياسية متعارضة مع كثير مما هو سائد. لكن هذه التبيئة ليست بالطبع مبرراً لكل المشكلات التي اعتورت تبني معطيات النقد الماركسي في الثقافة العربية، ومن ذلك التسمية.

إن النقد الماركسي في صيغته الغربية من أكثر أنواع النقد وعياً بإشكاليات الكتابة النقدية وعلاقة النقد بالثقافة وبالأيديولوجيا تحديداً، على الرغم من أنه يظل مسكوناً بتحيزاته الخاصة، التي توحي لأصحابه بتفوق نقدهم على ماعداه.[26] وفي صورته العربية استطاع ذلك النقد أن يحتفظ بقدر مميز من الوعي المعمق بإشكاليات الكتابة النقدية، مثلما أنه احتفظ أيضاً بتحيزاته، ونقاط ضعفه اللاواعية. يقول سيد البحراوي، وهو من النقاد المصريين اليساريين أو الواقعيين الأحدث سناً من جيل العالم وأنيس، إن كتاب **في الثقافة المصرية** رغم تميزه لم يخل من تناقضات في المصطلح ومن

(25) إدوارد سعيد. «انتقال النظرية» في كتاب سعيد (بالإنجليزية): **العالم، النص، الناقد** (لندن: فيبر أند فيبر، 1984) ص 226-247.

(26) أنظر مثلاً ما يقوله الناقد الأمريكي الماركسي فريدريك جيمسون في **اللاوعي السياسي**: *The Political Unconscious: Narrative as a Symbolic Act* (Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1981) فهو يرى أن منهجه الماركسي «ليس مجرد منهج مساعد . . . وإنما أفق مطلق لكل قراءة وكل تفسير» ص 17.

رومانسية ثورية تخالف شعارات الكتاب الواقعية.[27] يحدد البحراوي أحد مواضع التناقض في الكتاب حين يلاحظ أن المؤلفين يستخدمان مصطلح الصياغة والمضمون من ناحية، ومصطلح الوحدة العضوية، الذي يتعارض مع ما ينطوي عليه مصطلح الصياغة والمضمون من ازدواجية، من ناحية أخرى. هذا بالإضافة إلى عدم تحقق ما يدعيه المؤلفان من اهتمام بالبنية الحية في العمل الأدبي ومضمونه الاجتماعي، كما يلاحظ البحراوي (95).

إن ملاحظتي البحراوي في غاية الأهمية، لاسيما ملاحظته حول التعارض في المصطلح وما ينطوي تحته من تعارض في التفكير النقدي. فمن الطريف، بل من المفارقة، أن يكون مثل ذلك التعارض هو بالضبط ما وجده العالم وأنيس في كتابات العقاد النقدية ودخلا في خصومة نقدية معه بشأنه، كما سجلا ذلك في كتاب **في الثقافة المصرية**. فقد فهم العقاد في دعوته إلى تجديد النقد أن الوحدة العضوية، التي أخذها من الأدب الرومانطيقي الإنجليزي، تعني «وحدة الموضوع» في العمل الفني، بينما هي تتجاوز ذلك، كما بين له العالم وأنيس، إلى كون العمل ينمو كنمو الشجرة في تواشج أوثق بين أعضائه من مجرد الوحدة التقليدية.[28] ولربما ابتسم العقاد لما اكتشفه البحراوي لدى خصميه الشابين آنئذٍ!

لكن التناقض أو التعارض المشار إليه ذو دلالة أعمق من أن يكون نتيجة سوء فهم بسيط. إنه ظاهرة تتكرر في النقد العربي الحديث، خاصة في سعيه للإفادة من النقد الغربي. فثمة تناقضات ومظاهر تردد وحيرة -- بل وسوء فهم أحياناً -- لدى نقاد كثيرين منهم: طه حسين ولويس عوض وكمال أبو ديب وغيرهم من سيرد ذكرهم في سياق هذه الدراسة. ويبدو أن هذه الظاهرة تعود إلى سببين رئيسين:

الأول: عدم هضم الثقافة النقدية المكتسبة هضماً كافياً.

الثاني: تعارض الثقافة النقدية المكتسبة أحياناً مع معطيات النصوص الأدبية موضع الدراسة أو مع الموروث النقدي والبيئة التي يعيش فيها الناقد.

---

(27) سيد البحراوي. **البحث عن منهج في النقد العربي الحديث** (القاهرة: دار شرقيات، 1993)، ص 91-94.

(28) «إلا أن الذي يدعو للأسف حقاً، أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية، فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي، ثم يدعي أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة»: **في الثقافة المصرية**، ص 61.

وسأتوقف عند هذين السببين في موضع لاحق من هذه الملاحظات، مكتفياً هنا، وفيما يلي، برصد تلك الظاهرة ضمن تفاعلات النقد العربي الحديث مع نظيره الغربي.

ب. الاتجاه الشكلاني

يصدق على التيار الشكلاني ما يصدق على التيار الواقعي. فالاهتمام بالشكل الأدبي وما يتعلق به من سمات هو ما عرفته الثقافات المختلفة ومنها الثقافة العربية في عصورها المتتالية. ففي النقد العربي القديم الكثير من القضايا المتصلة باللفظ دون المعنى وشكل القصيدة أو النص الأدبي دون دلالاته. لكن ثمة سمات لذلك الاهتمام تطورت في سياق الثقافة الغربية على نحو مميز وعرفها النقد العربي الحديث على ذلك النحو. ومن ذلك السعي المتواصل والمدعوم فلسفياً إلى عزل النص عن أية مؤثرات تاريخية أو اجتماعية أو شخصية تتصل بمؤلفه، واعتبار النص (الشعري خاصة) شبيهاً بالكائن العضوي المكتفي بذاته أو بنية مستقلة بنفسها لا عن كاتبها أو محيطه فحسب وإنما عن غيرها من الأعمال أو عن أشكال الكتابة الأخرى، كل ذلك هو مما عرفه النقد الغربي ضمن فلسفة خاصة تطورت في سياقه الثقافي أو الحضاري الخاص ومن الصعب تصورها في سياقات ثقافية أو حضارية أخرى بسماتها الغربية ذاتها. وقد تأثر النقد العربي الحديث بالتيار الشكلاني في صورته الغربية هذه، وإن لم يعن هذا أنه لم يحمل من موروثه الخاص أية سمات شكلانية أخرى. بمعنى أن تأثره بذلك التيار لا يعني غياب سمات أخرى غير غربية، أو عربية تحديداً، عنه. بل إن من الواضح، كما سنرى، أن النقد الشكلاني من أكثر أنواع النقد العربي الحديث اهتماماً بتأصيل توجهه في التراث النقدي العربي. وهو اهتمام يجد بكل تأكيد ما يدعمه في ذلك التراث، لولا أن الرؤية المعاصرة لا تخلو من بعض الحيرة والضبابية.

تعود البدايات الشكلانية، كما هو حال غيرها من البدايات، إلى جيل التأسيس المنهجي في النقد. ففي كتابات طه حسين ومجايليه نجد نماذج من النقد الشكلاني، أو الجمالي، كما يسمى أحياناً. لكن الانتظام أو شبه الانتظام الواعي في سياق ذلك النقد بمعطياته الغربية لم يبدأ إلا في الستينيات. فلدى طه حسين وجيله نجد خليطاً من المناهج ليست الشكلانية سوى واحدة منها، بينما في الجيل التالي من الأكاديميين خاصة نجد قدراً أكبر من الوعي المنهجي والنظري والالتزام بمثل ذلك المنهج. وكانت مصر هي الأكثر تمثيلاً لهذا التيار، كما هي في معظم التيارات الأخرى. ومن الأسماء التي ترد هنا: رشاد رشدي، زكي نجيب محمود، علي الراعي، محمود الربيعي، من

مصر، يضاف إليهم جبرا إبراهيم جبرا الناقد والكاتب الفلسطيني. وبالطبع فليس الهدف هنا هو الحصر أو حتى المسح، وإنما التمثيل للتيار ببعض رموزه.

من بين الأسماء المشار إليها يبدو رشاد رشدي ممثلاً جيداً للنقد الشكلاني في هيئته الأكاديمية الممنهجة، وممن يشير توجههم إلى أن تبلور ذلك المنحى النقدي جاء عبر البوابة الأنجلو سكسونية تحديداً. فمن خلال اللغة الإنجليزية التي بثها الاستعمار البريطاني في فترة مبكرة في بعض أنحاء الوطن العربي، لاسيما مصر، جاء تعرف الجيل الثاني من الأكاديميين، الجيل التالي لطه حسين والعقاد، على نتاج تلك اللغة على المستويات الأدبية والنقدية والفكرية عموماً. وكان رشدي أحد رواد الدراسة الأكاديمية للأدب الإنجليزي في الجامعات المصرية، فسعى مثل لويس عوض ومجدي وهبه وغيرهم، إلى بث ما تلقاه في جامعات إنجلترا في بلاده ليحدث من ذلك تفاعل كان من أول نتائجه الدعوة إلى تبني منهج النقد الجديد بأسمائه المختلفة.

دخل رشدي في فترة الستينيات والسبعينيات معارك سجلتها مقالاته مع عدد من النقاد المصريين الذين خالفوه الاتجاه، منهم سلامه موسى ومحمد مندور.[29] وفي كلتا المعركتين اللتين خاضهما مع موسى ومندور كان رشدي يؤكد أن «وظيفة النقد [هي] أن يرى العمل الفني كما هو على حقيقته، لأن العمل الفني ليس تعبيراً عن المجتمع أو عن الكاتب أو عن التاريخ أو عن البيئة أو عن أي شيء آخر، بل هو خلق عالم موضوعي كائن بذاته. ومهما كانت الصلات الأولى بين هذا العالم الموضوعي وهو العمل الفني وبين العالم الخارجي، وهو تجربة الفنان، فإن هذه الصلات قد انقطعت بمجرد أن تمت عملية الخلق، إذ بتمام هذه العملية يصبح العمل الفني كائناً له كيانه المستقل...»[30] ويمارس رشدي مبادئه النقدية الشكلانية في قراءة عدد من الأعمال وفي مناقشة العديد من القضايا ضمن كتابه **مقالات في النقد الأدبي** (1962م) المستشهد به هنا. ومن ضمن ما يعرف به من مبادئ الشكلانية مفهوم المعادل الموضوعي مبرزاً البعد التاريخي لهذا المفهوم لدى عدد من النقاد والمفكرين مثل ت.

---

(29) حول اختلافه مع سلامه موسى، أنظر: فصل «الأدب والحياة» من كتاب **النقد والنقد الأدبي**؛ أما اختلافه مع مندور ففي مقالة «الحكم على العمل الأدبي» من كتاب **مقالات في النقد الأدبي**. (أنظر الكتابين في التعليقات التالية). وأنظر أيضاً إشارة صبري حافظ لتلك الخصومة النقدية في مقالته «الواقع النقدي في مصر: مساره واتجاهاته» من كتابه **الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية** (القاهرة: دار شرقيات، 1996)، ص 141.

(30) **مقالات في النقد الأدبي** (القاهرة: دار الجيل، 1962) ص 8. كانت مقالات الكتاب قد نشرت في العام السابق 1961.

س. إليوت وغيره ممن تبنوا ذلك المفهوم وإن لم ينسب إليهم عادة.

غير أن جزءاً من اهتمام رشدي ينصب على تغيير المفاهيم التقليدية بتعبئتها بدلالات جديدة، كما يفعل مع مفهوم البلاغة حين يضعه في سياق النقد الجديد ضمن كتاب تال هو **النقد والنقد الأدبي** (1971م).[31] يفعل رشدي ذلك في نبرة توحي بالانبهار بما توصل إليه النقاد الجدد ابتداءً بإليوت متأسياً في الوقت نفسه على ما وصل إليه حال النقد العربي آنئذ. فبعد تحديد أن «البلاغة في هذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفني من نواح ثلاث -- العمل الفني في ذاته، والعمل الفني في علاقته بالفنان، والعمل الفني في علاقته بالقارئ . . .» يمضي رشدي في استعراض آراء ممثلي النقد الجديد واصفاً إياهم بصفات تتجاوز التقبل إلى الإعجاب الشديد الذي ربما قصد من عباراته التأثير على القارئ الذي يتلقى هذه المفاهيم لأول مرة: «ويتفق ألن تيت، وهو من أكبر النقاد المعاصرين مع (إليوت) في تعريفه للبلاغة . . . أما (جون كرو رانسوم) وهو يعتبر أرسطو النقد الجديد . . . ويرى كليانث بروكس وهو من أئمة النقد المعاصرين . . . الخ» (**النقد والنقد الأدبي**، ص: 9-10). من هذا المنظور المنبهر يتجه رشدي إلى المفاهيم النقدية العربية التقليدية ليأسف لاستمرارها: «ولذلك لا يمكن أن نقيم عملا أدبياً على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار التي يعرض لها أفكار أصيلة أو أن الأوصاف التي يرسمها لنا أوصاف جميلة، وغير ذلك من المفهومات التي ما تزال **للأسف** شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا . . .» (غُلظت الكلمة للتأكيد). لكن رشدي لا يكتفي بنقد المفاهيم العربية التقليدية، وإنما يتجه بنقده، أو بالأحرى بمجمل ذلك النقد، إلى المفاهيم التي انتشرت بفعل بعض التيارات النقدية الأوروبية، كالتيارين الاجتماعي والنفسي، ممحوراً مقالاته حول مفاهيم أشاعتها بعض تلك التيارات ويريد تفنيدها، أو قضايا مثارة في الأدب والنقد الحديث ليبين وجهة نظره الشكلانية إزاءها.

وتلتقي تجربة رشدي على مستوى التتلمذ المباشر على النقد الإنجليزي، وإن لم يكن بالضرورة على مستوى الحماسة والانضباط المنهجي، مع تجربة ناقد آخر كان أيضاً من أوائل الدارسين العرب في الجامعات الإنجليزية، ذلك هو الناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، الذي تتسم تجربته بتوزع الاهتمامات بين عدد من الأنشطة منها: النقد والرواية والشعر والرسم، وقد عرف بها جميعاً وإن بأقدار متفاوتة. لقد ذهب

(31) **النقد والنقد الأدبي** (بيروت: دار العودة، 1971).

جبرا إلى إنجلترا في الأربعينيات ودرس في جامعة كامبردج مستفيداً بشكل خاص من دروس وكتابات الناقد الإنجليزي الشهير ف. ر. ليفيز، حيث يقول واصفاً تلك التجربة: «درست عليه [أي ليفيز] النقد، وتتلمذت على مجلته النقدية Scrutiny («تمحيص»)، وعن طريقه دخلت إلى ما كان في الأربعينيات حتى الستينيات يدعى بالنقد الجديد New Criticism، أيام كنا نفضل كلمة 'الجديد' على 'الحديث' لشعورنا منذ ذلك الحين بأن 'الحديث' (الذي كانت بداياته الحقيقية في أواخر القرن الماضي) غدا مستهلكاً و 'غير حديث'.»[32] وفي وصفه لمنهجه النقدي يقول جبرا إن لديه مفهوما نظرياً «تكامل على مر السنين عبر الدراسة والممارسة معاً. وإحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم هي أن علي في النقد أن أفصل النص عن صاحبه، وأن أستغور هذا النص كما لو كان منجماً، أبحث عما هو ثمين ومحجوب في طياته يجب استخراجه.» غير أن هذا التوجه الشكلاني في أساسه يتظافر مع عناصر منهجية نقدية أخرى تأتي من الجانبين النفساني والأسطوري، وذلك من خلال اهتمام جبرا بنظريات فرويد ويونغ من ناحية، وبالأساطير بوصفها تكوينا ثقافياً يتفاعل مع الأدب. فهو يرى أن على النقد أن يطرح أسئلة أساسية منها: «ما علاقة (أيروس) و(ثاناتوس) (الحب والموت بالمعنى الفرويدي واليونغي)، بمحاولة الأديب والفنان قول ما يصعب قوله، أو ما هو محرم قوله؟»[33]

يعبر جبرا عن هذا التداخل المنهجي بين الشكلاني والنفساني والأسطوري في أوائل الثمانينيات من هذا القرن، ولكن أسس ذلك التداخل تعود إلى كتاباته النقدية الأولى، حيث يصل التداخل إلى حد التناقض. ففي كتابه **الحرية والطوفان**، الذي يحيل عليه في شهادته لمجلة **فصول**، حيث ورد التداخل المشار إليه، يؤكد جبرا منحاه الشكلاني الجمالي، لكنه ما يلبث أن يعود ليؤكد منحى سيرياً، أو شخصياً، في النقد: «والناقد -- كما أراه -- يجب أن يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته، له كيانه الخاص المحدود: أي أنه يجب ألا يخلط بينه وبين حياة صاحبه» (131).[34] لكنه

---

(32) مجلة **فصول** مج 9 ع 3-4 (فبراير 1991)، ص 169.

(33) **فصول** (السابق)، ص 169.

(34) **الحرية والطوفان: دراسات نقدية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982). من المهم هنا أن نلاحظ أن الفصل الذي يتضمن هذه الآراء المتضاربة عبارة عن مجموعة ملاحظات وآراء كتبت على مدى إحدى عشر عاماً (1949-1960)، وذلك ضمن فصل عنوانه «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال» عاد جبرا للكتابة تحته في كتب تالية. لكن شهادة جبرا لمجلة **فصول** عام 1991 تؤكد أن الناقد / الكاتب استمر في تبني آراءه المتضاربة دونما تبرير فلسفي أو منهجي.

يعود في موضع آخر من الفصل نفسه ليقول إنه يؤمن بالنظرية القائلة بأن «الفن تعبير عن شخصية الفرد -- بل عن شخصية الفنان نفسه . . .» (137). والطريف أن جبرا يعود بعد ذلك -- وفي الفصل نفسه أيضاً -- ليحاول الجمع بين المبدأين النقديين المتناقضين، وذلك في وصفه مرة أخرى لمنهج «الذين يسمون (بالنقاد الجدد) New Critics»، حيث يحذر الناقد العربي من أن تركيز أولئك النقاد على النص «يخشى منه أن يكتسب استقلالاً ذاتياً فيغدو علماً قائماً بنفسه . . . أو ينتهي التوكيد الدقيق على النص إلى الفصل بين الفن والفنان». ذلك أن الفنان هو الأصل، أو المتن، كما يعبر جبراً مجازياً: «. . . يخشى المرء خطر البيزنطية التي تنسى المتن وتغيب في الشرح وشرح الشرح» (نفسه، 149).

قد نجد جانباً من تفسير هذه المراوحة التي تصل إلى حد التضارب في وجهات النظر -- بين شكلانية تفصل النص عن صاحبه، وذاتية أو سيرية تكرس حضور المبدع في النص -- في كون جبرا كاتباً وفناناً بقدر يعادل إن لم يفق كونه ناقداً منهجياً. لكن هذا الجانب سرعان ما يتوارى حين نتذكر ما سبقت الإشارة إليه في هذه الملاحظات من سمات تشمل قطاعاً واسعاً من النقد العربي الحديث، سمات يبرز من بينها التضارب في الآراء والتوجهات المنهجية حتى لكأنها إحدى خصائص ذلك النقد وطريقة التفكير والإحساس التي تحركه. وكان من تلك تضارب في الآراء والتوجهات النقدية عند الناقد الواحد سواء كان ذلك عند الجيل السابق لجبرا كطه حسين والعقاد، أم الجيل اللاحق الذي ينتمي إليه الناقد الفلسطيني كمحمود أمين العالم ولويس عوض. إنه تمظهر مخفف لـ «البلبلة» أو «التناقض» الذي يشير إليه هذا الأخير، أي لويس عوض، وهو دارس آخر من دارسي النقد الأنجلو أمريكي، على ما في تجربة عوض من حدة يعبر عنها وصفه حين يقول: «هكذا وجدتني حيناً رومانسياً يترجم شيلي، وحيناً عقلانياً ديكارتياً وحيناً ثالثاً يسارياً أوروبياً من القرن الماضي.»[35]

ذلك التناقض لا نجده لدى مفكر وناقد شكلاني آخر هو زكي نجيب محمود. ولكننا نجد لديه سمات أخرى من الخطاب النقدي العربي الحديث لا تقل أهمية، سمات تتوزع في ثنايا عدد من كتبه بما تتضمنه من دراسات ومقالات متنوعة سواء كانت تطبيقية أو نظرية. ومن تلك كتابه **في فلسفة النقد** (1979م) الذي يتضمن عدداً من المقالات التي توضح توجهه النقدي. ففي إحدى تلك المقالات التي يتساءل عنوانها

(35) مجلة **أدب ونقد** (القاهرة) (مايو، 1990)، ص 68.

«من هو الناقد؟» يستعرض زكي نجيب الأطراف الأربعة التي تحدد مسار العملية النقدية: الناقد والكاتب والبيئة المحيطة ثم الأثر الأدبي.[36] ثم يخلص من ذلك إلى تحديد مساره هو قائلاً: «ولقد اتخذت لنفسي موضعاً مع أنصار الاتجاه الرابع، الذي يجعل النقد الأدبي مقصوراً على دراسة الأثر الأدبي نفسه» (222). ثم يفصِّل في مساره ذاك في موضع آخر مضيفاً: «ومن حق القارئ أن يسألني أي مبدأ تختار لنفسك على أساسه يكون تحليل القطعة الأدبية للحكم عليها، وجوابي في اختصار هو أن تكون القطعة الأدبية مكتفية بذاتها، غير معتمدة في فهمها وتقديرها على شيء وراءها ولا على شيء أمامها . . .» (225).

مما يميز زكي نجيب محمود هو البعد الفلسفي الذي يمضي إليه بما تحصل عليه من مخزون فكري فلسفي وتمرس في أساليب المنطق والمنهجية جعلاه أحد أبرز المشتغلين العرب في هذا المجال. ومن هنا كان طبيعياً أن تأتي اختياراته النقدية مؤسسة على رؤية فكرية واعية تكاد تغيب عن كثير من الاختيارات الأخرى في النقد العربي الحديث: «إن كل كائن في الدنيا قيمته في نفسه لا في غاية يؤديها. فلماذا يشذ الخلق الأدبي أو الفني عن ذلك؟ هذا الجبل بديع لذاته لا لأنه يصد الرياح الحارة و يلطف الجو» (225). هكذا يفلسف الناقد رؤيته النقدية رابطاً إياها بمنظومة فكرية أشمل، أو حسب تعبيره في **قصة عقل**: «وبهذا يكون موقفي من نقد الأدب والفن إحدى النتائج التي ترتبت على عقلانية مذهبي في الفلسفة.»[37] إنه حتى في إعجابه بالنقاد الغربيين أميل إلى أولئك الذين يجمعون الفلسفة إلى النقد. فهو معجب بالناقد والمفكر الأمريكي كينيث بيرك ويعده «من أعظم رجال النقد المعاصر» (**في فلسفة النقد**، ص: 113) وذلك في معرض مناقشته للمدى الذي يمكن للناقد أن يبلغه في تحليله للعمل الأدبي. وحين يعود زكي نجيب محمود إلى بيرك في نهاية الدراسة،

(36) **في فلسفة النقد** (القاهرة / بيروت: دار الشروق، 1979) ص 221. من الجدير بالملاحظة أن الأطراف الأربعة التي يشير إليها زكي نجيب ترد في مقدمة كتاب ماير هوارد أبرامز Abrams الشهير: **المرآة والمصباح** (1953)، وهي المقدمة التي يعدها كثير من الدارسين الأمريكيين من أشهر النصوص النقدية، إن لم تكن أشهر نص نقدي في النقد الأمريكي. وليس من الضروري بالطبع أن يكون محمود قد أخذ ذلك عن أبرامز أو غيره، فالمهم لدى الناقد الأمريكي ليس تعداد الاتجاهات وإنما ربطها بتيارات النقد الرئيسة.

(37) **قصة عقل** (القاهرة / بيروت: دار الشروق، 1983) ص 151. أنظر الدراسة الموسعة للعلاقة بين نقد زكي نجيب محمود وفلسفته في مقالة سامي منير « (القراءة التذوقية النقدية) من خلال (الفلسفة الوضعية) عند زكي نجيب محمود»، **فصول** مج 9 ع 3-4 (فبراير، 1991) ص 67-80.

وعنوانها «الناقد قارئ لقارئ» نجده يفصح عن إعجاب لا حدود له: «ولو كان لي مثل أعلى في النقاد المحدثين أود لو استطعت احتذاءه بالنسبة لأعمال أدبية عربية، كان ذلك المثل عندي هو كينيث بيرك، وليتني أستطيع أن أنقل إلى القراء نموذجاً لصناعته، إذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقد عملاً جاداً شاقاً عسيراً، يحلل القطعة الأدبية وكأنه كيماوي يحلل في مخابيره قطعة من الخشب أو الحجر، إنه لا عاطفة هناك، ولا سخاء في المدح والقدح، لأنه لا مدح ولا قدح، فالأمر أمر تحليل صرف ينصب على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة ترد فيه إلى آخر لفظة . . .» (**في فلسفة النقد**، ص: 123). هذه الملاحظات موجهة بالطبع إلى الساحة النقدية العربية في مصر، حيث المدح والقدح في أعنف صورهما وعلى امتداد فترة طويلة من النصف الأول من هذا القرن.[38]

ومما يلفت النظر هنا بشكل خاص سعي زكي نجيب محمود إلى تأصيل النقد الشكلاني في التراث العربي بتأكيد أسبقية العرب إلى ذلك. فهو يقول إن ما جاء به من يسمون بالنقاد الجدد في الغرب هو ما عرفه العرب في نقد عبدالقاهر الجرجاني: «فإن يكن سبنجارن قد ألح في أن تكون عبارة النص الأدبي هي مدار النقد، وأن يكون الحكم على الأثر الأدبي قائماً على مقدار أداء العبارة للمعنى المراد ولا شيء غير ذلك، فقد ألح قبله عبد القاهر الجرجاني بتسعة قرون.»[39] هذه الربط بين الموروث العربي الإسلامي والثقافة الغربية الحديثة ربط مألوف يتكرر، كما هو معروف، في مواضع أخرى من تاريخ النقد العربي الحديث، كما في الثقافة العربية الحديثة إجمالاً، خاصة في سياق المثاقفة التي نتتبع واحداً من أبرز فصولها. وهو ربط جدير من هذه الناحية بوقفة قصيرة تمهد لما سيتضح فيما بعد.

(38) أنظر ملاحظات زكي نجيب محمود على كتاب **الديوان** للعقاد والمازني حول قراءته إياه للمرة الثانية بعد خمسين عاماً من القراءة الأولى: «قرأته هذه المرة، فلم يكن كل الأثر عندي إعجاباً خالصاً، كالذي كان عند القراءة الأولى منذ نصف قرن كامل، فبقدر إعجابي الذي لم ينقص منه شيء، فيما يتصل بسعة الأفق عند الناقدين العظيمين، كان نفوري -- هذه المرة -- من الشتائم اللاذعة الشنيعة التي تخللت السطور بغير داع» **في فلسفة النقد**، ص 146.

(39) **قشور ولباب** (القاهرة/ بيروت: دار الشروق، ط2، 1981) ص 98. وقد وسع محمود من مقارنته للجرجاني بمعطيات الثقافية الغربية الحديثة في كتابه **المعقول واللامعقول** (القاهرة / بيروت: دار الشروق، ط2، 1978) ص 247، حيث يقارن بين آراء الجرجاني وآراء بيرتراند رسل. أما سبنجارن المشار إليه في كلام محمود فهو: J. E. Spingarn الذي عرف بأعمال من أشهرها مقالة بعنوان «النقد الجديد» ضمن كتاب «النقد في أمريكا» (1924) *Criticism in America*.

إن التفاتة زكي نجيب محمود التأصيلية تحمل، إلى جانب ما فيها من صحة، بعداً ثقافياً نفسياً للقارئ والمثقف العربي، سواء كان ناقداً أم غيره، لأنها تميز التراث العربي من ناحية، وتمنح المشروعية لما يقوم به المثقف العربي المعاصر، من ناحية أخرى، وذلك في سياق المثاقفة النقدية مع الآخر. فها هي الذات تتكشف عن كونها أصلاً للآخر، وهاهو الآخر ينكشف في النهاية عن أنه امتداد للذات. غير أن ما لم يتوقف عنده المثقف العربي المعاصر، ومثاله هنا زكي نجيب محمود، هو أن «اكتشاف» أسبقية الجرجاني، لاسيما في نظرية النظم، اعتمد كثيراً على «اكتشاف» النموذج الغربي الذي يشبهه ويذكر به، مما يطرح تساؤلاً عن الكيفية التي تعاد بها قراءة التراث العربي الإسلامي. فالنموذج الغربي قادر أحياناً على فتح نوافذ مغلقة في وعينا بذلك التراث، لكن أليس ذلك النموذج قادراً أيضاً، وبنفس العملية، على إغلاق نوافذ أخرى؟ ذلك أن عدم توافر الشبيه قد يؤدي إلى عدم الالتفات أصلاً، فتغيب إنجازات كبيرة لأنه لا يوجد ما يشبهها لدى الآخر. وعدم توافر الشبيه قد يكون في الفكر أو المفكر موضع المقارنة نفسه، فيتم على هذا الأساس تغييب جوانب مختلفة فقط لأنها لا تدعم عملية التشبيه القائمة مع النموذج الغربي، كأننا نعيد قراءة تراثنا لا لنكتشف هويته بنفسه أو تميزه، وإنما لنتبين شبهه بغيره المتفوق حضارياً، حتى إذا تبينت معالم الشبه صفقنا وأعلنا ما يزيل أو يخفف عنا كآبة الوعي بـ «التخلف». وهذا موقف نقيض بالطبع لما نجده في الموقف الذي يمثله رشاد رشدي في نقده للمفاهيم العربية لأنها لا تجاري روح العصر (الذي يصنع الغرب سماته).[40]

مما يذكر في سياق هذا الربط بين التراث وبين المنجز الثقافي الغربي، ويدخل في الوقت نفسه في إطار التيار الشكلاني، مؤلف صدر عام 1952م بعنوان **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي** للناقدة اللبنانية روز غريب يمكن اعتباره من حيث تاريخ النشر على الأقل من أوائل الأعمال التي قدمت هذا اللون من النقد إلى قراء العربية. في مقدمة الكتاب تذكر المؤلفة تعريفاً للنقد الجمالي يقول بأنه «نقد مبني على أصول الاستاطيقي أو علم الجمال يعنى بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه»

(40) يذكر في هذا السياق أن جبرا إبراهيم جبرا مارس نقداً للثقافة العربية شبيهاً بما لدى رشدي، وذلك من منظور حداثي اتسمت به كتاباته الأولى بشكل خاص. فهو ينتقد الثقافة العربية، والفنون الموسيقية والأدبية تحديداً، لخلوها من مفهوم الذروة الذي تتسم به الأعمال الأدبية والفنية في الثقافة الغربية. أنظر مقالة «الذروة في الأدب والفن» من كتابه **الحرية والطوفان**.

(5). [41] أما الاهتمام بهذا المبحث فقد جاء، كما تقول المؤلفة، من باعث نهضوي قومي: «لكننا اليوم في عهد خمول. ومسؤوليتنا شاقة فادحة: أن نبعث القديم المنسي ونضيف إليه ما يعوزه من تنوع وإتقان وتجديد . . . وليس أدنى إلى تحقيق هذا من دراسة روائع الفن والأدب العالمية وحسن تفهمها بما يتيسر من أنواع النقد الحديث الذي يزداد في العصر الحاضر تشعباً واتساعاً» (4). ما تفعله المؤلفة هنا هو بالدرجة الأولى السعي إلى تحقيق هذا الهدف الأخير الذي يحتل مجمل صفحات الكتاب، أي 121 صفحة مما مجموعه 156 صفحة، لتتبقى خمس وثلاثون صفحة فقط للنقد العربي، وهو هنا النقد العربي القديم، الذي تتناوله المؤلفة لدراسة «تأثير» النقد الجمالي عليه، والمقصود بالطبع دراسة أوجه شبهه بما أنجز في الثقافة الغربية الحديثة من نقد وفكر جماليين.

يقول محمود الربيعي، وهو أحد المنتمين إلى الاتجاه الشكلاني، أو النقد الموضوعي، كما يسميه، إنه ينبغي مقاومة النزعة العربية للربط بين نصوص النقد العربي القديم وما أنتج في الغرب من نقد. ويؤكد في مقدمة مختاراته لكتاب **نصوص من النقد العربي القديم** أنه أبعد ما يكون عن محاولة «إثبات أن هذه النصوص إنما اخترتها لأنها تقارع نصوص النقد العالمي في كل زمان ومكان، وأنا على وعي بأن مثل هذه الأفكار المعدة سلفاً كانت منزلقاً خطيراً انزلق إليه دارسون كثيرون. وقد قادهم هدفهم هذا إلى الدخول في معارك متوهمة» (8). [42] غير أن اعتراض الربيعي على مثل ذلك الربط لا يأتي انطلاقاً من موقف نظري يرى تمايز الثقافات ويحذر من التماهي الثقافي المخل، وإنما من منطلق تاريخي وثوقي، بمعنى أنه لا يرى إمكانية للربط ما لم تتوفر أدلة على وجود تأثر وتأثير على طريقة المدرسة الفرنسية في المقارنة، فهو يحذر من «الافتيات على التاريخ ، وتصور وجود تأثير أو تأثر لا وجود لهما . . .» (9). [43] هذا الحذر الشديد لم يمنع الربيعي على أية حال من القول إن اختياره لنصوص الكتاب قام على أنها «يمكن أن توفر في هذه المرحلة من التطور أساساً

(41) **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي** (بيروت: دار العلم للملايين، 1952).

(42) **نصوص من النقد العربي القديم** (القاهرة: دار المعارف بمصر، 1976).

(43) يؤكد الربيعي هذه النقطة في كتابه في نقد الشعر (القاهرة: دار المعارف بمصر، ط4، 1977) حين يقول: «وأنا أعترف بإيماني بعدم جدوى مثل هذه المقارنات التي يولع بها بعض الباحثين لإرضاء بعض الرغبات القومية، وكأنهم يقولون إننا لسنا أدنى من الغربيين، إذ أثار نقدنا من قبل كثيراً من القضايا التي أثارها نقدهم أو يثيرها الآن. أقول إنني لست من المؤمنين بجدوى عقد مثل هذه المقارنات التي تقتصر على مجرد رصد أوجه الشبه، مع غياب الاتصال التاريخي» (12).

لتحقيق مطلب مهم هو وضع يدنا على الحلقة المناسبة -- بدلاً من أن نقول المفقودة -- التي نصل بها بين ما لدينا وما لدى الناس في العالم، علنا نستطيع اللحاق بالركب العالمي المسرع في عالم متغير أشد ما يكون التغير» (8). كما أن حذره لم يمنعه من تلمس أوجه الشبه بين النقد العربي القديم وتوجهات النقد الغربي الحديث.

تتضح تلك الأوجه في الربط الذي يقيمه الربيعي بين آراء القاضي الجرجاني والنقد الشكلاني المعاصر، وهو ربط يؤكد زاوية قلقة وغائمة إلى حد ما. فهو حريص على التذكير بأنه لا يريد أن يسلك «الجرجاني في عداد النقاد الشكليين -- بالمعنى الحديث» (42)، في الوقت الذي يريد أن يلفت فيه الانتباه إلى أن مسائل مثل وحدة الشكل والمضمون قد سبق بها الجرجاني «النقد الأدبي بعد أن تطور هذا التطور الهائل في العصر الحديث . . . قبل نحو عشرة قرون» (38-39). وما يبدو هو أن أوجه الشبه التي يثبتها الربيعي بين بعض آراء الجرجاني وآراء الشكلانيين الغربيين واقع فعلاً، كما أن خوفه من الوصول إلى «نتائج وهمية تفضي إلى أن «زيداً» في أدب الآخرين قد ردد أفكاراً قال بها أول مرة «عمرو» في أدبنا» هي مخاوف حقيقية لما وقع من مبالغات لدى كثير من النقاد وغير النقاد من الباحثين العرب في مجال العلاقة التاريخية / الحضارية بين العرب والغرب. ولكن تحوط الربيعي على أهميته لم يحل بينه وبين البحث عن روابط من نوع ما، وعلى نحو يوحي بما لدى غيره من النقاد في الاتجاه نفسه وفي اتجاهات أخرى لتأكيد مشروعية التوجه النقدي نحو الغرب، من ناحية، وذلك بربطه بالتراث، وإبراز شكل من أشكال الأسبقية الحضارية العربية (شكل مخفف أو غير وثوقي ربما)، من ناحية أخرى. إن الأقرب هو أن الربيعي مأزوم بوعي أو حساسية مفرطة إزاء التفاعل النقدي مع الآخر، حساسية يدرك من خلالها أخطاء المقارنات ودعاوى الأسبقية، لكنه لا يستطيع مع ذلك أن يتجاهل الأمر تماماً فتستوقفه بعض أوجه الشبه ودعاوى الأسبقية نفسها، وإن بشكل حذر ومخفف. وما يهمنا في هذا السياق ليس مصداقية تلك الأوجه أو الدعاوى -- فهي لا تخلو من الصحة، كما سبقت الإشارة -- وإنما دلالتها على نوع التفاعل الذي تسفر عنه العلاقة بين النقد الغربي، من ناحية، وما نهض بموازاته وتأثر به من نقد عربي حديث، من ناحية أخرى.

في سياق هذا التفاعل الذي يستوقفنا هنا أنموذجه الشكلاني يشير الناقد العربي إلى الجانب «العلمي الموضوعي» في ذلك الأنموذج. ففي سياق عرضه لنظرية إليوت «الموضوعية» في طبيعة الإبداع الشعري ومهمة النقد يصل الربيعي إلى أن ما تعنيه تلك النظرية هو «أن التركيز ينبغي أن يكون أولاً، بل وأخيراً على القصيدة نفسها، ولقد

ساعد هذا التركيز على الوصول إلى نتائج طيبة في التحليل الفني . . . فملك الناقد الأدبي زمام موقفه، وطور أدواته الفنية الخالصة، واقترب بالفرع الذي يهتم به خطوات من مسيرة العلم، في عصر العلم، حين عمل بأدوات موضوعية خالصة. . .»[44] والمعروف أن مسعى العلمية هذا هو تماماً ما طرحه النقد الشكلاني في الغرب، لاسيما عند الشكلانيين الروس، مثلما طرحته توجهات نقدية غربية أخرى كالنقد الماركسي والنفساني وغيرهما، سواء كان ذلك كخاصية متحققة أو كهدف مؤمل.[45] غير أن ذلك المسعى سيتخذ بعداً أوضح في الدراسات البنيوية، كما سنرى، سواء في صورها الغربية أو في الصور العربية المستمدة منها أو العاكسة لها.

ج. البنيـويـة

تدخل البنيوية إلى هذه الدراسة لا بوصفها اتجاهاً موازياً للاتجاهين الرئيسين المتناولين في أثنائها، وإنما بوصفها منهجاً بحثياً و تأملياً تفرع من واحد أو أكثر من أحد ذلكما التيارين أو كليهما معاً. فحين دخلت البنيوية إلى الدراسات الأدبية في أواسط هذا القرن في أوروبا قادمة من علوم اللغة والأنثروبولوجيا، كان من الحتمي أن تتلبس بأحد التيارات أو طرق التفكير والتناول السائدة، سواء كانت واقعية أو شكلانية أو نفسية أو غير ذلك. فالبنيوية نمط من التفكير حول الظواهر الإنسانية ينطلق من فرضية أساسية وهي انتظام الظواهر في بنى كامنة وانحكام الدلالة بالعلاقات القائمة ضمن تلك البنى أو ما بين البنية والأخرى. وكان من الطبيعي أن يتم تبني ذلك النمط في التفكير ضمن الإطار الأكبر لأحد طرائق التفكير النقدية القائمة أو من تزاوج إحدى تلك الطرائق مع الأخرى، فتتبلور بنيوية شكلانية وبنيوية نفسانية وأخرى واقعية ماركسية (تكوينية أو توليدية).

يمكن العودة ببدايات التعريف بالبنيوية في الثقافة العربية المعاصرة، إلى أواسط الستينيات، ومن أوائل ما كتب في هذا السياق مقالات نشرها محمود أمين العالم حول هذا الاتجاه في مجلة «المصور» المصرية عام 1966م مطلقاً عليها اسم الهيكلية.[46]

---

(44) **في نقد الشعر**، ص 159.

(45) يتبنى رشاد رشدي هذا المنظور العلمي في **مقالات في النقد الأدبي** (أعلاه) حين يقول: «فما دامت مهمة النقد أن يربط العمل الفني كما هو، فلابد أن يستعين بالأدوات العلمية وهي أدوات التحليل والمقارنة» (ص 8-9).

(46) يشير العالم إلى تلك المقالات في مدخل كتابه **ثلاثية الرفض والهزيمة** (بيروت: دار المستقبل العربي، 1985)، ص 11.

غير أن الدراسة الأدبية في هذا الاتجاه لم تتضح ويبرز الاهتمام بها إلا في أواخر السبعينيات حين نشرت دراسات لعدد من النقاد في المشرق والمغرب العربي تتبنى الاتجاهين الرئيسين في البنيوية: الشكلاني والتكويني.[47] ومن ممثلي هذين الاتجاهين، علماً بأن لدى البعض تداخل واضطراب واضح في السير في أحد الاتجاهين أو كليهما معاً: خالدة سعيد، كمال أبو ديب، بدر الدين عردوكي، محمد برادة، محمد بنيس، سعيد علوش، يمنى العيد، نجيب العوفي، جابر عصفور، فريال غزول، سيزا قاسم، حميد لحميداني، سعيد يقطين.

الاتجاه الأضعف بين هذين هو البنيوية الشكلانية، فهي على نقيض رصيفتها التكوينية لم تجد الكثير من التمثل النقدي أو البحثي المميز، إذا استثنينا بعض الدراسات التقديمية والشارحة المبثوثة هنا وهناك، وبعض التطبيقات المتفرقة. ويلفت النظر أن الأمثلة البارزة لهذا الاتجاه تأتي من المشرق العربي (سوريا، لبنان، العراق). أما البنيوية التكوينية فقد وجدت الكثير من الاهتمام العربي المبكر نسبياً، لاسيما في المغرب، مع تطبيقات نقدية جادة كثيرة. غير أن مشكلات كثيرة أيضا قد اعتورت هذا التمثل للبنيوية بجانبيه، سواء كان ذلك على مستوى غياب الصرامة المنهجية، في أحسن الحالات، أو الخلط في المفاهيم والمناهج نفسها، مع ضعف الوعي بالمهاد الفلسفي والأيديولوجي لتلك المناهج، في أسوأها. هذا على الرغم من أن دخول البنيوية لم يخل من دراسات ومقالات معمقة لنقاد ومفكرين عرب تتناول ذلك المهاد الفلسفي والأيديولوجي وتتخذ مواقف شارحة ونقدية إزاء ذلك المنهج، بالإضافة إلى بعض الترجمات التي تقدم البنيوية من منظور غربي خالص. وفي هذا الجزء من الدراسة سنوضح أولاً بعض تلك الدراسات والمقالات الشارحة والنقدية إزاء البنيوية ككل، ثم نتوقف عند كل من الفرعين الرئيسين للحضور البنيوي في الدراسات العربية الحديثة.

---

(47) يشير جابر عصفور إلى تبنٍ عربي مبكر نسبياً للبنيوية في الرسالة الجامعية التي تقدم بها محمد رشيد ثابت بعنوان: «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام» المقدمة إلى الجامعة التونسية عام 1972، والتي تنحو منحى تكوينياً أو توليدياً (ويفضل عصفور الترجمة الأخيرة لأسباب يفصلها في مقالته. أنظر: جابر عصفور «عن البنيوية التوليدية» زاوية «هوامش للكتابة»، جريدة «الحياة» ع12886 (15 يونيو، 1998). بالإضافة إلى ذلك هناك رسالة مبكرة أيضاً لحسين الواد بعنوان **البنية القصصية في رسالة الغفران** (ليبيا-تونس، 1975).

1. مواقف نقدية ومقالات شارحة

من تلك الدراسات والمقالات ما كتبه فؤاد زكريا حول «الجذور الفلسفية للبنائية»، وما كتبه شكري عياد في مقالة بعنوان «موقف من البنيوية». وقد جاءت المقالة الأخيرة ضمن عدد خصصته مجلة **فصول** في مجلدها الأول لمناهج النقد الأدبي المعاصر، وضم مقالات شارحة لنبيلة إبراهيم وجابر عصفور، وتطبيقية لهدى وصفي.[48] أما زكريا فقد تناول البنيوية، أو البنائية كما أسماها، بوصفها فكراً فلسفياً يعود بجذوره إلى الأنساق القبلية في الفلسفة الكانطية، ويبدو في تمظهرات معاصرة عند فلاسفة مثل فوكو وألتوسير وأنثروبولوجيين مثل ليفي-ستراوس.[49]

أما عياد فيجمع جانباً من هذا البعد الفلسفي إلى البعد النقدي الأدبي في مقالته «موقف من البنيوية» ليوضح علاقة البنيوية بما سبقها من توجهات، خصوصاً النقد الجديد في أمريكا، مع إبراز وجوه الاختلاف التي تميزها، بالإضافة إلى ما لاحظه الناقد من تناقضات تنطوي عليها. ومن اللافت أن تناول عياد على ما فيه من تعمق وشمولية في فهم البنيوية وتوضيحها للقارئ العربي يحمل مؤشرات التناول المبكر. فهو يعتمد على عدد من المصادر الأجنبية منها مجموعة مقالات نشرت بعنوان «الجدل البنيوي» تضمن مقالات لرولان بارت وجاك دريدا وغيرهما، ويتبين فيها الخروج على البنيوية تأسيساً للمرحلة التي عرفت فيما بعد بمابعد البنيوية، والتي ضمت المنهج التقويضي (التفكيكي).

يشير عياد في مقدمة مقالته إلى عدد من المراجع في دراسة البنيوية ذاكراً بينها «مجموعة الأبحاث والمناقشات في ندوة جامعة جونز هوبكنز عن البنيوية سنة 1966» والتي «احتوت على نصوص مهمة -- أشبه بخلاصات مركزة -- لأعلام المنهج البنيوي في النقد الأدبي وغيره، ومنهم رولان بارت وتزفيتان تودوروف ولوسيان غولدمان وجاك دريدا . . .» والمعروف في الدراسات الغربية أن الندوة المشار إليها وما تمخضت عنه، سواء في الكتاب المشار إليه أم في غيره، تضمنت، في الولايات المتحدة بوجه خاص، خروجاً من مرحلة البنيوية إلى مرحلة عرفت بمابعد البنيوية، وكانت مقالة جاك دريدا في مجموعة المقالات التي يشير إليها عياد نقطة الانطلاق الرئيسة لتلك المرحلة بما تضمنته من نقد صارم للمنهج البنيوي قوض ما رأى المفكر

(48) **فصول** مج1 ع2 (يناير 1981).

(49) **آفاق الفلسفة** (بيروت: دار التنوير والمركز الثقافي العربي، 1988)، ص 272-369.

الفرنسي أنه أسس ميتافيزيقية وتمركز منطقي خلف أسس التفكير البنيوي لاسيما مفهوم العلامة. ومع أن عياد يعبر عن وعي باختلاف الطرح الدريدي عن غيره، فإنه يعده واحداً ممن يسميهم «البنيويين الجدد» أو «البنيويين المحدثين» (ص 197، 198)،[50] غير ملفت، على ما يبدو، للخروج الكلي الذي مارسه دريدا بمقالته الشهيرة التي ألقيت في الأساس كمحاضرة في ندوة جامعة جونز هوبكنز.[51]

جانب مهم من النقد الذي يوجهه شكري عياد للبنيوية يقوم على التناقض الذي يلاحظه في منهجها بين القول بوجود «بنية أدبية عامة» تحكم الظاهرة الأدبية (كما في تحليل ياكبسون لسونيتة بودلير «القطط»)، والقول بأن «كل عمل أدبي له قانونه»، كما نجد لدى «البنيويين المحدثين أنفسهم» (ص 198، 199). وعلى هذا الأساس يصل عياد إلى أن ثمة تناقضاً في «الحضارة نفسها»: «ولعل التناقض الأساسي في البنيوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها، حيث نجد سعياً مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكومبيوتر، وفي مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التي كانت -- إلى عهد قريب -- تضبط سلوك الإنسان نفسه.» ويتمثل ذلك في البنيوية نفسها التي حاولت «أن تقنن الأدب كنظام عقلي مجرد، ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر» (198).

هذا النقد الحضاري يتجاور إلى جانب عدد من النظرات النافذة حول البنيوية في مقالة عياد، سواء في تتبعه لمفهوم البنية في النقد الجديد (أنظر: النقد الجديد/التيار الشكلاني)، وتطوره لدى البنيويين، أو في ملاحظته للعلاقة التوأمية التي ربطت البنيوية بالسيميولوجيا، أو للأسس الفلسفية للبنيوية عموماً كإفراز حضاري حديث، أو في

---

(50) **فصول** مج1 ع2 (يناير 1981).

(51) في واحدة من أوائل المختارات النقدية التي أعلنت مجيء مرحلة ما بعد البنيوية، كتب المحرر هوزويه هراري في مقالة شمولية أن أعمال جاك دريدا، الذي مثل له في المختارات، «تشكل انتقاداً منظماً systematic critique للبنيوية...»: Josué Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1979), p. 29. (استراتيجيات نصية: وجهات نظر في النقد ما بعد البنيوي)، ويلاحظ أن هذا الكتاب صدر قبل عدد مجلة فصول المشار إليه هنا بعامين تقريباً. كما أن من الكتب الكثيرة الأخرى التي تؤرخ لتلك المرحلة من تطور النقد الأمريكي، والصادرة في عام 1980، كتاب فرانك لنتريتشيا **بعد النقد الجديد**: Frank Lentriccia, *After the New Criticism* (Chicago: The University of Chicago P, 1980) pp. 157ff. الذي يتوقف عند المفارقة التي جعلت كتاب دوناتو وماكسي، أي «الجدل البنيوي»، متعجلاً في عنوانه، من حيث أن الندوة التي عقدت للتأمل في تأثير البنيوية في العلوم الإنسانية أسفرت عن إجهاض المشروع البنيوي نفسه في الولايات المتحدة بشكل خاص.

نقده لبعض جوانب ذلك المنهج.[52] ومع ذلك فإن ناقدا بهذه الفطنة وسعة الاطلاع لم ينتبه للاختلاف الجذري الذي مثله النقد التقويضي بخروجه الأساسي على البنيوية، مما يؤكد بصورة واضحة صعوبة المتابعة التي يواجهها الناقد العربي في محاولته التعرف على الاتجاهات والمناهج الغربية. فإنه ليس من السهل على عياد أو غيره أن يكتشف من قراءة إحدى مقالات يتضمنها كتاب عن البنيوية أنها تقف ضد ذلك المنهج، بل إن الأقرب هو الوصول إلى اجتهاد مشابه لما وصل إليه عياد (ويمكننا في هذا السياق أن نقارن قراءة عياد بقراءة الفيلسوف الألماني هابرماس لمابعد الحداثة على أنها مجرد امتداد للحداثة).[53] لكن هذا لا يلغي الحقيقة الأخرى، وهي أن اطلاع النقاد العرب، من أمثال عياد، على تطورات النقد الغربي كان غير مواكب بما يكفي لمعرفة أنه في نهاية السبعينيات، أي إبان تقديم البنيوية، كان المنهج التقويضي قد احتل الواجهة وأزاح البنيوية بعيداً عنها، بمعنى أن الناقد العربي لم يكن بحاجة إلى الاجتهاد أساساً لو أنه اطلع على بعض ما كان قد نشر في تلك الفترة من دراسات تؤكد انحسار البنيوية، كما في كتاب دريدا الأساس **في النحوية** الذي ظهر بطبعته الفرنسية الأولى عام 1967م، وبترجمته إلى الإنجليزية عام 1976م.

عدم الانتباه إلى ما تتضمنه آراء دريدا في كتاب **الجدل البنيوي** هو ما يتبين لدى باحثة أخرى ممن أسهموا إلى جانب عياد وغيره في عدد مجلة **فصول** المشار إليه. ففي مقالة بعنوان «البنائية من أين وإلى أين؟» تشير نبيلة إبراهيم في مقدمة مقالتها أولاً

(52) تلفت الانتباه هنا إشارة شكري عياد إلى أن الحضارة المعاصرة ليست غربية وإنما حضارة عالمية، وذلك في قوله: «أكره أن أقول: العالم الغربي، أو الحضارة الغربية، لما ينم عنه هذان التعبيران الشائعان من خداع للنفس، وتباه مفلس: إنما هي حضارة حديثة واحدة، وما نحن أبناء الشرق إلا الطفيليات التي تعيش وتتكاثر حول شطآنها». واللافت هو أولاً حدة التعبير لدى ناقد ومفكر عرف بالهدوء في تناول القضايا والتعبير عنها، وثانياً اختلاف وجهة النظر هذه عما عبر عنه عياد نفسه في مرحلة تالية، لاسيما في كتابه **المذاهب النقدية والأدبية عند العرب والغربيين** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1993)، حيث نقرأ له نقداً للحداثة العربية يكرر التأكيد ليس على اختلاف الحضارة الغربية فحسب، وإنما على نقائصها ورفض أن نندمج كعرب ومسلمين في تلك الحضارة «الناقصة». يقول: «وأصحاب الحداثة ـ كبارهم وصغارهم ـ يتجاهلون نقائص الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائص، وكأن إيمانهم بتفوق العقل الغربي ونجاح المجتمع الغربي بلغ حد الإيمان بقدرتهما على التغلب على جميع المشكلات، أو كأن التفكير في نقائص الحضارة الغربية يجب أن يؤجل إلى أن نصبح جزءاً من هذه الحضارة بالفعل» (ص 18).

(53) عنوان مقالة هابرماس هو «الحداثة -- مشروع لم يكتمل»، أنظر:

Jürgen Habermas "Modernity - An Incomplete Project" in *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (London and Sydney: Pluto Press, 1983).

إلى آراء غولدمان البنيوية، ثم تتوقف عند دريدا موضحة أنه مثل غولدمان يتبنى موقفاً يرفض وجود فكرة البناء المركزي: «هذه الفكرة، فكرة عدم وجود البناء المركزي، يوضحها (دريدا) أكثر من ذلك [أي أكثر من توضيح غولدمان لها] في مناقشة له حول فكرة المركز. فهو يقارن مرة أخرى بين البناء الإنشائي وبناء الفكر الإنساني، فيرى أن البناء الإنشائي لا بد له من مركز أو محور ثابت جامد يمسك بكل ما حوله، وإلا تخلخل البناء وانهار. ولكن البناء في العلوم الإنسانية لا يمثل مركزاً ثابتاً ومحدداً، ومن ثم فإن البنائية تبحث عن بناء ليس له مركز. إن البناء وظيفة، وهي لعبة حرة وفق نظام محدد» (169). ويتضح أن الباحثة لم تكن تدرك أنها إنما تعرّف باتجاه مناقض للبنيوية، حين تضع دريدا في موضع المقارنة مع غولدمان بوصفهما يشتركان في رؤية متشابهة، ثم حين تفسر المنهج الدريدي التقويضي بوصفه منسجماً في أساسه مع الموقف البنيوي بوجود نوع من الانضباط في مفهوم اللعب الذي يشير إليه دريدا، بجعله لعباً حراً «وفق نظام محدد»، على حد تعبيرها. ثم تمضي في إبقاء التقويض في حظيرة المنهج البنيوي بالاجتهاد التالي: «ولو كان هناك مركز للبناء، أو كان هذا المركز البنائي معروفاً أو محدد الهوية من قبل، لما كانت هناك تلك الرغبة في التعبير الإنساني منذ أن خلق الإنسان على وجه الأرض، وما كانت هذه الكثرة الهائلة من أنماط السلوك البشري» (169). والواقع أن هذا الاجتهاد الأخير لا يفسر البنيوية بقدر ما يناقض سعيها لضبط أنماط السلوك و«التعبير» ضمن بنى محددة، بل إن البنيوية، كما في مقولة ليفي-ستراوس الشهيرة، لا ترى أن الإنسان يعبر عن نفسه من خلال الأساطير أو اللغة، وإنما أن هذين يعبران من خلال الإنسان. أما التقويض فإنه يتوصل مع دريدا إلى أن مفهوم التعبير نفسه مفهوم ميتافيزيقي اصطنعه الإنسان بين غابة لانهائية من النصوص تتداخل باستمرار ودون تدخل من أحد.

تتميز مقالة نبيلة إبراهيم بدقة التتبع لبعض وجوه التحليل البنيوي عند بعض أعلام البنيوية، مثل ليفي-ستراوس وغريماس وغيرهما، كما أن مقالتها مفيدة كتقديم عام للمنهج في جانبه الأسطوري بوجه خاص. وهي من هذه الناحية تختلف عن مقالة شكري عياد، فهي مقالة أكاديمية شارحة لا تتخذ موقفاً مميزاً إزاء ما تشرحه على المستوى الفكري التحليلي، كما عند عياد. بل إن الملاحظات القليلة التي توجهها للبنيوية، أي ما يبدو أنه مآخذ أو نقاط ضعف، سرعان ما يتضح أنها صيغت للمزيد من الإيضاح، كما في الحوار الضمني الذي تقيمه بين أصحاب البنيوية والمشككين فيها، فهي تنتهي إلى إيضاح أن البنيوية لا تلغي التاريخ أو الذاتية. وهذه النقطة الأخيرة

تتكرر في المقالة بحيث يشعر القارئ أنها معضلة رئيسة تحاول الباحثة حلها على نحو ما في مسعى يتضمن الحرص على انتشار هذا المنهج وازدهاره بعد تخليصه من المشكلات التي تبدو أمام من يؤمن بثقافة مصدرها الإنسان، الإنسان بوصفه مبدعاً. نلاحظ ذلك في الفقرة التي يلتقي فيها المشككون بأهل البنيوية:

> ويسلم هؤلاء المشككون بما يطالب به البنائيون من أن تحليل العمل الأدبي أصبح يتطلب معرفة شاملة عريضة . . . لكي يتوصلوا حقاً، كما يريد البنائيون، إلى طريقة صياغة المبدع لرموزه، وطريقة صياغته لبناء فكره. ولكن كل هذا لا يعني على الإطلاق إلغاء التاريخ وإلغاء الذاتية (177).

إن ما يطالعنا في خطاب الباحثة التحليلي الشارح هو التقاء عنصرين: عنصر الاحتفاء بمنهج حديث وإزالة اللبس حوله، وعنصر الاحتفاظ بمفاهيم يبدو أن الباحثة لم تلاحظ أن المنهج الذي تحتفي به وتدافع عنه جاء ليهدمها أو ليهمشها على الأقل مثل مفاهيم الإبداع والمبدع والتعبير والذاتية. وقد يعود السبب في ذلك إلى أنها نظرت إلى البنيوية ككل، أي دون تفريق بين فروعها وما تنتمي إليه تلك الفروع من مهادات فلسفية متغايرة، فليفي-ستراوس يقف إلى جانب دريدا، وهذا الأخير يفضي إلى غولدمان، دون اعتبار لتأثير الرؤية الشكلانية أو الماركسية على هذا الفرع أو ذاك. وقد يعود السبب الآخر إلى صعوبة التخلص من لغة رومانطيقية إلى حد كبير في تناول الأدب، لغة «الإبداع» و «التعبير الذاتي». بل إن تلك اللغة تصل في نهاية المقالة إلى حد من الإنشائية تكاد تضيع معه صرامة التحليل العلمي لبعض معادلات البنيوية في مواضع أخرى من المقالة، كما في إشارتها إلى أن التحليل البنيوي يصل إلى أن العمل ذا البنية «هو من صنع نشاط روحي خلاق»، أو نقدها لإغراق بعض البنيويين في الأشكال الرياضية على نحو يجعل العمل «شكلاً بلا روح» (180).[54]

---

(54) يلاحظ الناقد المغربي حميد لحميداني ميلاً مشابهاً لدى نبيلة إبراهيم في كتابها **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة** (الرياض: النادي الأدبي، سلسلة كتاب الشهر رقم [20]، 1980)، وذلك حين تقول في ص 13: «يحول (أي الشاعر) رصيده من التراث ومن الفكر إلى تشكيل تصوري يشع حركة الروح، وهي تعيش لحظة انتزاع النفس الإنسانية من مجرى الحياة اليومية الرتيبة لتجعلها تعيش في جوهر الأشياء وفي جوهر الحياة»؛ أنظر كتاب لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 1993) ص 109. ويمكن أن نضيف في هذا السياق مثالاً آخر من الخلط بين صرامة المنهج البنيوي والمفاهيم بما جاء في كتاب عبدالله الغذامي **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية** (جدة: النادي الأدبي الثقافي، =

غير أن الأسوأ من ذلك أن مفهوم البنية كما تشف عنه ملاحظات الباحثة في نهاية المقالة يوحي بأنه غير ما يقصده البنيويون أساساً. فهي تخلص إلى أن التحليل البنيوي «يقوم بعملية فرز بين العمل ذي البناء والعمل الذي يفتقد البناء» ليؤكد تميز ذي البناء، وهو بالطبع ما تناقضه البنيوية تماماً، حيث أن البنية عند ليفي-ستراوس موجودة في أكثر الأساطير بدائية، مثلما هي موجودة في أكثر الأعمال تعقيداً. وذلك استناداً إلى المرتكز النظري الأساسي للبنيوية، المرتكز الذي تشرحه مقالة نبيلة إبراهيم نفسها، وهو أن البنية نتاج للعقل البشري بوصفه وحدة لا تتغير: «ومن هنا نصل إلى الفكرة الأساسية الأولى في الأنثروبولوجيا البنائية، وهي وحدة العقل البشري» التي «تكون هناك في مكان ما تحت السطح [في] ملامح يشترك فيها الناس جميعاً» (170).

إننا في مثل هذه الأمثلة نطالع نماذج أخرى من استمرار المفاهيم والمصطلحات القديمة التي شهدنا لدى نقاد عرب سابقين سواء في النقد الماركسي أو ما قبله (العقاد، طه حسين، محمود أمين العالم). وسنرى بعد قليل نماذج أخرى من ذلك الاستمرار الذي يتسم به التلقي النقدي العربي أحياناً لمعطيات النقد الغربي.

من تلك النماذج ما نطالعه لدى كمال أبو ديب في بعض جهوده التنظيرية والتطبيقية للبنيوية إذ تميل نحو الجانب الشكلاني من المنهج دون أن يخلو ذلك من بعض العناصر الماركسية التي تنحو بذلك التنظير والتطبيق أحياناً أخرى نحو الفرع الآخر من البنيوية، أي البنيوية التكوينية. وسيكون النموذج الأخير في المرحلة النهائية من هذا العرض التحليلي واحداً من أبرز المحاولات للإفادة من البنيوية التكوينية، حيث سنتناول تجربة الناقد المغربي محمد برادة. والواقع أن تجربتي أبي ديب وبرادة، بالإضافة إلى كونهما من التجارب المبكرة والهامة، تكشفان سمات رئيسة وأكثر وضوحاً مما توقفنا عنده حتى الآن مما يبدو وكأنه سمات شاملة للتبني العربي للبنيوية ضمن مناهج النقد الغربي المعاصر واتجاهاته.

= 1985) ص 41، حيث يقول مستنتجاً من المنطلقات الأربع التي يشرحها ليتش في كتابه **النقد التقويضي** Deconstructive Criticism قائلاً: «وهذه المنطلقات الأربعة [هكذا] التي يخصها ليتش بالتركيز، تعين على تقبل البنيوية كنهج نقدي ذي فعالية بناءة في ابتكار (نظرية شاعرية)، تساعد على تذوق النص الأدبي تذوقاً مبنياً على تصور نقدي يدعم أحكام القارئ ذي الذوق المدرب. وهذه لعمري غاية الهدف للدرس الأدبي.» فما من شيء أبعد عن البنيوية من الممارسة التقليدية للتذوق.

2. البنيوية الشكلانية

في عام 1979م نشرت الناقدة اللبنانية خالدة سعيد كتابها **حركية الإبداع**[55] الذي تضمن عدداً من التحليلات التي سبق أن نشر بعضها قبل ذلك، منها ما يتناول شعر أدونيس والسياب، ومنها ما يتجه للرواية والقصة القصيرة، بالإضافة إلى مقدمة نظرية حول مفهوم حركية الإبداع، ومقالات عامة توضح في مجملها رؤية حداثية للأدب. واللافت هنا أن البنيوية تدخل إلى هذه المقالات والدراسات، لاسيما التطبيقية، دخولاً صامتاً يخلو من الإعلان أو التنظير. فالباحثة لا تعلن، شأن كثير من النقاد العرب في تلك الفترة المبكرة من دخول البنيوية وما تلاها، عن أنها توظف منهجاً بنيوياً، سواء كان شكلانياً أم غيره، وإنما نراها تمارس القراءة البنيوية بهدوء لترسم الدوائر والمثلثات وتستكشف الثنائيات والبنى الدينامية في مسعى لإبراز ما تسميه الخصوصية الفنية للقصائد، وبوصفها -- وهذا هو المغزى الأبعد -- جزءاً من حركية القصائد وانتماءها للحداثة. ولعل الانتماء للحداثة هو الموقف الأيديولوجي الأوضح سواء للقصائد، كما تحللها الناقدة، أم للتحليل نفسه. ففيما عدا ذلك تلتزم التحليلات جانب الشكل بعيداً عن أية مقولات واقعية أو جدلية.

في نفس الفترة التي نشرت فيها خالدة سعيد تجاربها في الدراسة البنيوية للشعر ظهرت دراسة لناقد مشرقي آخر هو السوري كمال أبو ديب عنوانها «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي»[56] نشرت عام 1978م، وهو نفس العام الذي ظهرت فيه دراسة خالدة سعيد لقصيدة «النهر والموت». وفي مقدمة البحث يتضح أن الناقد غير راض عن «الدراسات الحديثة للشعر الجاهلي» لأنها «لم تستطع . . . أن تعمق فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية إلى درجة تتجاوز بكثير ما وصلته آراء نقاد القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة» (28). ومن هذا المنطلق يأتي هدف «الدراسة الحاضرة» التي تسعى:

> إلى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو، من حيث الطاقات الكامنة فيه، أغنى مردوداً وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة. ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلود ليفي-ستراوس.

---

(55) **حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث** (بيروت: دار العودة، 1979).

(56) **مجلة المعرفة** (دمشق) ع195-196 (أيار 1978) ص 28-51، 72-110.

هذا المنهج النقدي «الجديد» يعود أبو ديب ليؤكده في دراسته الموسعة للشعر الجاهلي **الرؤى المقنعة** (1986م) حيث يضيف قائمة بعدد من التيارات أو المناهج التي أفاد منها في تشكيل منظوره النقدي الخاص به والتي تتضمن «خمسة تيارات بحثية متميزة» هي: التحليل البنيوي للأسطورة عند ليفي-ستراوس، التحليل التشكيلي للحكاية عند بروب، المناهج المتشكلة في إطار الدراسات اللسانية والسيميائية، البنيوية التكوينية، منهج تحليل التأليف الشفهي في الشعر السردي عند ملمان دي باري وألبرت لورد (65).[57]

غير أن قارئ أبي ديب سيلاحظ أن الناقد لا يكاد يبتعد عن البنيوية كما عرفت لدى ليفي-ستراوس، وغيره، وأنه ليس ثمة تجديداً يذكر. فهو هنا، كما هو في دراسات سابقة منها أطروحته للدكتوراه عن نظرية الصورة الشعرية عند الجرجاني،[58] وكتابان آخران هما: **جدلية الخفاء والتجلي** (1979م) و **في الشعرية** (1987م)، يسير في اتجاه البنيوية مع تأثير أقوى لخطها الشكلاني. فهناك مؤشرات باتجاه البنيوية التكوينية لكنها، كما يشير محمود أمين العالم، أقل تأثيراً.[59] يتضح ذلك من **جدلية الخفاء والتجلي** الذي يحمل عنواناً تفصيلياً هو «دراسات بنيوية في الشعر»،[60] ومن الكتاب الآخر **في الشعرية** حيث يرد تعريف الشعرية من منظور بنيوي شكلاني: «فالشعرية، إذن، خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، ولكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها.»[61] ومن الطريف في هذا السياق أن الناقد العربي يشير إلى أن دراسته

---

(57) **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986).

(58) *Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery* (London: Arts & Philips, 1979)

(59) «الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر» في **مفاهيم وقضايا إشكالية** (مرجع سابق): يحاول العالم أن يصل إلى صيغة توفيقية في وصف مراوحة أبي ديب بين المنهجين التكويني والشكلاني أو الشكلي، ثم يخلص إلى أن الأخير أكثر طغياناً: «وفي تقديري أنه استطاع بالفعل أن يتخطى وأن يتجاوز إلى حد ما الحدود الشكلية الخالصة إلى ما هو أبعد منها من الناحية الدلالية المضمونية، ولعله في هذا ينتسب منهجياً إلى المدرسة البنيوية التكوينية أكثر مما ينتسب إلى المدرسة الألسنية. على أنه في الحقيقة في منطقة وسطية توفيقية بينهما وإن يكن الجانب الشكلي هو الأكثر طغياناً»، ص 247.

(60) **جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر** (بيروت: دار العلم للملايين، 1979).

(61) **في الشعرية** (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987)، ص 14.

«تطمح . . . إلى الغور على الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية . . .» (**في الشعرية** ص: 14) دون أن يمنعه ذلك الانسياق في مجرى البنيوية من الإشارة إلى «المنهج الذي أطوره» (نفسه، ص: 17) والذي يبحث قارئ الكتاب عن معالمه فلا يجد شيئاً.

يقول محمود أمين العالم في تقييمه لـ «لبنيوية في ممارساتها العربية» إن تلك الممارسات «لا تستند إلى أسسها وجذورها الابستمولوجية التي نشأت عليها في أوروبا. فهي لا تستخدم في العالم العربي كنظرية أساساً وإنما كمناهج وعمليات إجرائية فحسب.»[62] وفيما يبدو أن قليلاً من النقاد العرب الممارسين لذلك المنهج يثبتون مصداقيته أكثر مما يفعل أبو ديب. فهو يبدأ كتابه **جدلية الخفاء والتجلي** قائلاً: «ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود» (7). وإذا كانت البنيوية ليست فلسفة بالفعل فإنها نتاج مخاضات أو تطورات فلسفية تمنحها جذوراً ومضموناً فلسفياً كان ينبغي الإشارة إليه لتوضيح ذلك المضمون وتلك الجذور. ومن الطريف أن أبا ديب يبرر لمقولته بحجة هشة تؤكد ابتعاده عن المنطق الفلسفي؛ فلكي يثبت بعد البنيوية عن الفلسفة نجده يؤكد أنه «في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة؛ وفي المجتمع، لا تغير البنيوية المجتمع . . .» ثم يعود ليؤكد أنها وهي لا تفعل ذلك «تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع . . .» والسؤال هنا هو: من الذي قال إن هناك فلسفة تغير اللغة أو المجتمع؟ إن قصارى ما تطمح إليه الفلسفة (إذا استثنينا الماركسية التي قال صاحبها إنها تحاول تغيير العالم) هو بالضبط ما تسعى إليه البنيوية، أي تغيير الفكر المعاين للغة والمجتمع وغيرهما.

ومن المشكلات البارزة عند أبي ديب ما ألفناه لدى نقاد عرب آخرين، وهو أن توسل المناهج الحديثة لم يؤد إلى انقطاع الصلة بالقديم من المناهج أو المصطلحات والمفاهيم. يقول محمد العجيمي في نقده لقراءة أبي ديب البنيوية للشعر الجاهلي إنه على الرغم من كثرة تأكيده على المنهج البنيوي في دراسته «يتأثر في التقسيم سنن النقد التقليدي؛ هذه السنن التي يوجه هو نفسه إليها -- بالتحديد -- سهام نقده اللاذعة، ناسياً -- من ناحية أخرى -- افتراضه المبدئي القائم على حسبان المعلقة وحدة قائمة

---

(62) **مفاهيم وقضايا إشكالية** (مرجع سابق)، ص 256. من النماذج التي تؤكد ما يذهب إليه العالم ما نجده لدى الناقد العراقي فاضل ثامر، الذي يدعو إلى الفصل بين المنهج من ناحية والعلم والفلسفة من ناحية أخرى: أنظر كتابه **اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994)، ص 238.

الذات متواشجة الأجزاء.»[63] ويمثل لذلك بوصف أبي ديب لمعلقة لبيد في مقالته «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» (37)، حيث يقول أبو ديب: «تستهل القصيدة -- المفتاح بوصف الديار المقدسة . . . ، ثم تنمي صورة للنساء الراحلات مع القبيلة . . .» وهكذا إلى نهاية القصيدة.

بالإضافة إلى هذا كله تعاني تجربة أبي ديب مع البنيوية من مشكلات أخرى يصعب التوسع فيها في هذا الحيز، منها طغيان الخطاب الآيديولوجي، وكثرة إدعاء الريادة المنهجية المتزامنة أحياناً مع التجربة الأوروبية والسابقة لها أحياناً أخرى، دون أن يكون هناك ما يثبت ذلك.[64] وبعض تلك المناهج يدخل في سمات الخطاب النقدي العربي، لاسيما الساعي منه إلى المثاقفة النقدية مع الغرب، فهي مشكلات عامة نلاحظها حيثما اتجهنا في تأمل الواقع النقدي العربي المعاصر.

3. البنيوية التكوينية

حظيت البنيوية التكوينية وما تزال بحضور واسع في النقد العربي المعاصر، وتكاد تكون أكثر المناهج انتشاراً لدى عدد كبير من النقاد المتميزين في شرق الوطن العربي وغربه. وحين نتساءل عن السبب في انتشار هذا الفرع من البنيوية وإقبال النقاد عليه، على ما بينهم من تفاوت في القدرات والحماسة، فسنجد من بين الاحتمالات البارزة أن البنيوية التكوينية منهج يجمع الشتيتين، التوجه الشكلاني والتوجه الماركسي، على نحو يرضي الرغبة في الإخلاص للنواحي الشكلية في دراسة الأدب مع عدم التخلي عن القيم والالتزامات الواقعية التي تحتل مساحة بارزة في تشكيل التجربة السياسية والثقافية والاجتماعية في الوطن العربي.

في ضوء هذا الانتشار سنعرض لثلاث تجارب نقدية بارزة لنقاد مغاربة هم: نجيب العوفي، ومحمد برادة، وحميد لحميداني. مستعرضين أثناء ذلك عدداً من الآراء حول المنهج وتمظهراته العربية. ولعل أول ما يلفت النظر هنا أن الاهتمام بهذا المنهج في

---

(63) «المناهج المبتورة في قراءة التراث: البنيوية نموذجاً»، **فصول** مج 9 ع 3-4 (فبراير 1991)، ص 111.

(64) يمكن العودة إلى تفاصيل ذلك في ورقتين لسعد البازعي إحداهما بعنوان «المراوحة المنهجية: ملاحظات حول البنيوية في النقد العربي المعاصر»، مجلة **النص الجديد** مج 1 ع1 (أكتوبر 1993)؛ وعنوان الأخرى «مستقبل النقد، غربة السياق: من إشكاليات المثاقفة في النقد العربي الحديث»، ورقة قدمت لمؤتمر «النقد الأدبي في منعطف القرن» (القاهرة 1997) ونشرت في أعمال المؤتمر (1999).

العالم العربي يكاد يفوق الاهتمام به في بعض أجزاء العالم الغربي، لاسيما بريطانيا وأمريكا.[65] كما أن تركزه في الدراسات الغربية على الأدب النثري الروائي بشكل خاص، لم يحل دون امتداده في الدراسات العربية ليشمل النقد الأدبي والشعر، بل إن اثنتين من الدراسات المبكرة هما اللتان تتبنيان البنيوية التكوينية في دراسة النقد الأدبي والشعر. الدراستان لمحمد برادة ومحمد بنيس، وسنتوقف عند أولاهما بعد قليل. على أن الرواية حظيت فيما بعد بنصيبها الوافر من التحليل التكويني، كما سنرى.

لم يكن من المصادفة على ما يبدو أن تأتي الدراستان المشار إليهما من المغرب العربي، فقد اتضح على مدى العقد والنصف الماضي أن المغرب العربي أكثر اهتماماً من غيره بالبنيوية التكوينية لأسباب يعللها الناقد المغربي حميد لحميداني بالإشارة إلى أن «مميزات العلاقة الثقافية مع الغرب بالنسبة للنقاد المغاربة على الخصوص كانت تسمح بمثل هذا التأثر، بحكم العلاقة القريبة مع الثقافة الفرنسية.»[66] غير أن هذا التعليل لا يبدو كافياً إذا تذكرنا أن بلاداً عربية أخرى كلبنان وسوريا، وبعض بلاد المغرب العربي الأخرى، عرفت علاقة مع فرنسا لا تقل قرباً إن لم تزد، كما هو الحال في الجزائر، ومع ذلك لم تر انتشاراً واضحاً للبنيوية التكوينية. فلابد أن ثمة أسباباً أخرى تفسر ذلك. لكن الواضح بشكل كاف هو أن المغرب، من بين دول المغرب العربي إجمالاً، قد شهد ازدهاراً واضحاً للنقد الأدبي قد يفوق ما نجده في غيره من تلك المنطقة من الوطن العربي. وكان الاهتمام بالبنيوية التكوينية من الظواهر البارزة في ذلك الازدهار بغض النظر عن الأسباب الكامنة وراء ذلك. ومما يميز ذلك الاهتمام أنه لم يترافق مع ذلك القدر الكبير من الخطابية والأيديولوجيا الذي رافق كثيراً من النماذج المشرقية.[67]

---

(65) تعود أول دراسة لغولدمان في اللغة الإنجليزية حسب علمي إلى العام 1980، وهي دراسة ماري أيفانز: Mary Evans, *Lucien Goldmann: An Introduction* (Sussex: The Harvest Press, 1981). بينما تعود الدراسات العربية التي توظف منهج غولدمان إلى أوائل السبعينيات، كما يذكر جابر عصفور، وذلك في رسالة جامعية تقدم بها محمد رشيد ثابت للجامعة التونسية عن «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام» وذلك عام 1972. أنظر جابر عصفور «عن البنيوية التوليدية»، زاوية «هوامش للكتابة» في جريدة «الحياة» ع 12886 (15 يونيو، 1998).

(66) حميد لحميداني. **النقد الروائي والآيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990)، ص 114.

(67) أنظر حول اختلاف النقد المشرقي عن المغربي فيما يتصل بالرواية: معجب بن سعيد الزهراني. «آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي»، **مجلة جامعة الملك سعود** مج9، الآداب (1) (الرياض، 1997) ص 55-94.

كان العام 1979م مهماً في تنامي الاهتمام بالبنيوية التكوينية في المغرب، فقد تزامن فيه ظهور الدراستين المشار إليهما قبل قليل، الأولى لمحمد بنيس حول الشعر المغربي المعاصر، والأخرى لمحمد برادة حول محمد مندور.[68] وكلتا الدراستين تتبنيان بشكل واضح المنهج البنيوي التكويني، الأولى تعلن ذلك في العنوان، والثانية في المقدمة. بعد ذلك تتالت الأعمال بين دراسات وشروح وترجمات. وكان من الطبيعي أن تتفاوت الدراسات في مدى تبنيها لذلك المنهج التكويني، بين دراسات تقارب المنهج عن بعد، وأخرى تعلن عن ذلك بوضوح وبدقة وصرامة منهجية لافتة للانتباه. ومن تلك كتاب لنجيب العوفي بعنوان **درجة الوعي في الكتابة** (1980م)، وأخرى لحميد لحميداني منها كتابه: **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية** (1985م).

في **درجة الوعي في الكتابة** الذي يمثل معارضة نقدية لكتاب رولان بارت المعروف **درجة الصفر في الكتابة**، يوضح العوفي منهجه بعد انتقاد البنيوية الشكلانية لعجزها عن «السيطرة على النص والواقع معاً سيطرة فكرية تطال وتكتنه جوهر النص وجوهر الواقع في آن باعتبار العلائق العضوية بين الطرفين.» ثم يطرح تصوره على النحو التالي:

> وأرى أن تفاعلاً بين المنهج البنيوي الشكلاني والمنهج الواقعي الجدلي في إطار نظرية نقدية ناظمة، وهي إمكانية واردة يزكيها ويشجع عليها مشروع لوسيان غولدمان، أرى أن تفاعلاً من هذا القبيل كفيل بأن يحقق ذلك المبتغى الصعب للمارسة النقدية، كفيل بأن يعزز موقع المنهج البنيوي وموقع المنهج الجدلي في آن. (ص 33-34)[69]

ينبغي أن نشير أولاً إلى أن العوفي يعلن عن تبنيه للمنهج الجدلي (29)، مما يجعل اقتراحه هنا بالتوصل إلى مزيج من المنهجين البنيوي والجدلي نوعاً من المساعدة على التخلص من المنهج البنيوي الشكلاني الذي لا يرى فيه أكثر من «تداريب ورياضات فكرية يراد منها اختبار القوى في أحسن الفروض واستعراض العضلات في

(68) محمد بنيس. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية** (بيروت: دار العودة، 1979)؛ محمد برادة. **محمد مندور وتنظير النقد العربي** (ط 1؛ القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، 1986).

(69) **درجة الوعي في الكتابة: دراسات نقدية** (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، 1980).

أسوأ الفروض» (35). لكن العوفي نفسه لا يبدي تحمساً للسير في ذلك الطريق الذي عززه وشجع عليه مشروع غولدمان. بدلا من ذلك نجد محاولة من الناقد للاحتفاظ بمسافة بينه وبين المنهج تتيح الفرصة له للتحرك بما يوحي بالابتكار المنهجي الذي يشارك من خلاله الناقد العربي في صياغة ذلك المنهج أو غيره. فالعوفي لا يتبنى البنيوية التكوينية بشكل قاطع أو نهائي، وإنما هو يسير في نفس الاتجاه الذي سار فيه من زكى ذلك المشروع وشجع عليه، أي غولدمان.

إن أهمية تجربة العوفي هي، من ناحية، في تأكيدها على أن انتشار البنيوية التكوينية إنما تم على أرضية غذاها المنهج الماركسي، أو الجدلي، مما جعلها مهيئة للتصالح مع البنيوية، لاسيما وأن رائد أحد أنماط ذلك التصالح، أي لوسيان غولدمان في بنيويته التكوينية، كان يتحرك على أرضية مشابهة. وكانت الحركة النقدية المغربية في نهاية السبعينيات تتحرك على ما يبدو على أرضية مشابهة جعلتها صالحة للمزيج الذي يشير إليه العوفي.

ومن ناحية أخرى، تكتسب تجربة العوفي أهميتها من حيث هي تكشف عن صدق مع النفس يخالف الادعاءات الكبيرة التي تسيء كثيراً إلى بعض أنماط المثاقفة النقدية المشرقية. فهو لا يدعي الخروج بمنهج جديد ولا يدعي أن استعماله للمنهج الجدلي قد حقق الصرامة التي قد يتطلع إليها البعض: «لم يكن استخدامي له، كما أرى، استخداماً أرثوذكسياً صارماً. وذلك لإيماني باستحالة وجود منهج بريء ومنغلق على نفسه» (ص:30). بل إنه يرى أن قصارى ما يمكن أن يفعله الناقد هو «مقاربة نسبية ومحدودة سواء فيما يتعلق بتطبيق المنهج أو فيما يتعلق باحتواء النص واكتناهه» (ص 30-31). وهو من هذا المنطلق متفق مع محمد برادة في نقده للتفاعل العربي مع النقد الغربي وذلك في دراسة هذا الأخير لمحمد مندور (35)، التي سنتوقف عندها بعد قليل.

غير أن تجربة العوفي النقدية إذا خلت من الصرامة المنهجية فإنها لا تخلو من بعض الصرامة الأيديولوجية الخطابية التي ترى الأشياء في لونين لا ثالث لهما، والتي تصدر عن يقين دوغمائي بـ«صحيحنا» و«خطئهم.» فهو في تقييمه للساحة النقدية يراها منقسمة إلى قسمين رئيسين: سلفية نقدية ذات «موقف ثابت في الزمان، هزيل المصطلح مختلف الأدوات، يتكئ على منهج وصفي كلاسيكي بالغ الابتذال والعياء. . .»؛ وموقف الحداثة النقدية، المتحول في الزمان، والذي «يتحرك في اتجاه تطوير الخطاب النقدي وصقل مصطلحه وأدواته، وتطعيمه بأحدث وأنجع المناهج

العلمية. ويصدر عن رؤية أيديولوجية ثورية تؤمن بالتغير الجذري للبنيات والمفاهيم» (17). ويرى هذا الموقف الأخير متمثلاً في منهجين: الواقعي والبنيوي، الواقعي يشير بالطبع إلى منهجه «الواقعي الجدلي»، بينما يشير البنيوي إلى البنيوية التكوينية (لا إلى الشكلانية التي ينتقدها بعد ذلك، كما رأينا). ومما يؤكد أنه يفكر بالبنيوية التكوينية حديثه عن تحول البنيات في المنظور المتطور.

إن الصرامة الحدية التي يتبناها العوفي في تقسيم الساحة النقدية تخالف تلك الصراحة التي يرى بها الناقد المغربي عجز المنهج أن يكون بريئاً ومنفتحاً بما فيه الكفاية، الصراحة التي يعيد تأكيدها في دراسة تالية للقصة المغربية القصيرة حين يعلق على المنهج الذي اتبعه قائلاً: «هذا، من غير ما ضوضاء منهجية. ومن غير (أرثوذكسية) منهجية . . .» (15).[70] وهو وإن لم يصل إلى أرثوذكسية منهجية في دراسته للقصة المغربية القصيرة، فإنه يبدو كما لو أنه قد أعاد النظر في توجهه المنهجي. فهو هنا يتجاوز مرحلة الواقعية الجدلية، وينحاز بوضوح أكبر إلى البنيوية التكوينية. فهو يشير في تلك الدراسة إلى غولدمان الذي يبحث عن عمليتي الفهم والتفسير، الأولى «تتعلق بالتماسك الباطني للنص . . . كل النص ولاشيء سوى النص» بحثاً عن «بنية شاملة»، والثانية تدرج هذه البنية «في بنية شاملة مباشرة» (ص 13-15).

قدر أكبر من الصراحة في مواجهة الإشكاليات المنهجية التي فرضها التعامل مع الفكر النقدي الغربي نجده لدى محمد برادة في دراسته لتجربة محمد مندور النقدية. تلك الصراحة استدعتها على ما يبدو، وإن جزئياً، وقفة برادة الحائرة أمام المناهج الغربية. فهو في بدء الدراسة يشير بشيء من الإبهام إلى «مناهجه» أو «منهجه»: «لقد آثرنا فيما يخصنا، استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية كما بلورها كل من جورج لوكاش ولوسيان غولدمان، وبيير بورديو» (14)[71] غير أنه عند الخاتمة، إذ يعيد النظر في ما أنجزته الدراسة، يكشف عن قدر أكبر من المراوحة إزاء «المناهج» التي بدت جاهزة في البدء: «ويلزم القول بأن منهجنا في هذا البحث، لم يكن مكتملاً منذ البداية، بل إن أهم عناصره قد تجمعت وتبلورت أثناء البحث» (ص 194-195). هنا نضطر لإعادة قراءة الوصفة المنهجية التي وضعها الناقد في البدء لنتبين أنها لم تكن جاهزة أو محسومة بالمعنى الذي نجده عند من يعلنون انتماءهم إلى هذا المنهج أو

(70) **مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987).

(71) **محمد مندور وتنظير النقد العربي.**

ذاك. فبرادة يريد «استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية. . .» وليس «تطبيق» أو «تبني» البنيوية التكوينية. بمعنى أنه يريد أن يحتفظ بتلك المسافة التي يريد العوفي أن يحتفظ بها، وذلك تفادياً للوقوع في ما يأخذه على «النقاد العرب الذين يعمدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم التحليلية من مستودع المناهج الأجنبية بدون أن يتمثلوها تمثلاً نقدياً، وبدون مراعاة خصوصية المعطيات التي يدرسونها» (14).

هذه المواجهة لإشكالية المثاقفة وسعي برادة لتجاوزها تطرح تساؤلاً سريعاً هو: كيف يمكن «استيحاء» مناهج معينة؟ وهل استطاع برادة أن يفعل ذلك؟ بالنسبة للسؤال الأول يلفت انتباهنا أن الناقد يشير في الجملة التالية لحديثه عن «المناهج» (بصيغة الجمع) ليتحدث عن «المنهج» (بالمفرد): «وفي رأينا أن ميزة هذا المنهج تتمثل . . .» ثم يواصل هذا الإفراد فيما يتلو من إشارات. فهل هذا تساهل في استعمال المفردات؟ لعله كذلك، فالبنيوية التكوينية منهج واحد ارتبط اسمه بلوسيان غولدمان، وإن أغناه نقاد ومفكرون عدة في طليعتهم من يشير إليه برادة. أما استيحاء البنيوية التكوينية فيبدو أن المقصود به التعامل مع أطروحاتها ومصطلحاتها بشيء من الحرية، أو بعيداً عما أسماه العوفي «الأرثوذكسية المنهجية.»

يتبقى السؤال الأخير حول مدى نجاح برادة في تحقيق مسعاه المنهجي. من الضروري أولاً أن نشير إلى أن برادة يصدر عن وعي بالخلفية الفلسفية والمعرفية للتكوين المنهجي الذي يتعامل معه. فهو يرى «معظم الدراسات المتصلة بالمجتمع العربي وثقافته مطبوعاً بإضفاء القداسة على حساب التحليل الموضوعي» ومن هنا كان اختياره للبنيوية التكوينية بوصفها قادرة على «تخليص دراساتنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة» (14). غير أن هذا الوعي على أهميته ليس بحد ذاته ضمانة كافية لتحقيق التميز المنهجي، سواء كان في تطبيق منهج ما، أو في التعامل معه بقدر من التحرر.

في دراسته لمندور يسعى برادة إلى وضع الناقد المصري ممثلاً للوعي الذي تمثله الفئة المثقفة في مصر إبان مرحلة من التغير الاجتماعي والاقتصادي كان لابد لتلك الفئة أن تتفاعل معه. ويعتبر برادة بحث مندور عن نظرية نقدية عربية تضارع النظريات الأوروبية معبراً عن أزمة يعيشها المجتمع العربي المصري في أواسط هذا القرن: «لاغرو في أن تكون أسئلة مندور، من موقعه الاجتماعي وبتكوينه، موجهة بهدف البحث عن مذهب أو نظرية قادرة على تقديم حلول لمعضلات مجتمعه . . . وباعتباره ناقداً، فإن مندور ألح على ضرورة قيام نظرية جديدة في مجال النقد الأدبي، تعبر أيضاً

عن التحولات الحاصلة في المجال الثقافي وفي وعي المتلقين» (ص 122–123). هذه الأطروحة تحظى بكثير من الدعم البحثي المعمق والذي يحقق بالتالي قدراً عالياً من النجاح. لكن هذا يختلف عن القول بتحقيق برادة للخط المنهجي الذي سعى إليه. فهو في مجمل بحثه يسير في ظل البنيوية التكوينية الباحثة في أعمال المثقف عن وعي الطبقة التي ينتمي إليها، وعن تحول ذلك الوعي إلى رؤية للعالم، لكن هل هذه هي المنهجية التي يشير إليها برادة في بداية الكتاب؟ إن «العناصر العامة لهذه المنهجية،» كما يقول في الخاتمة، «لا تتجاوز كثيراً مرحلة التلمس» (195).

بالنسبة لحميد لحيمداني يعد اختيار برادة للبنيوية التكوينية، أو المناهج الصادرة عنها، اختياراً غير موفق. فدراسة برادة هي نقد للنقد، وهي بهذا تختلف منهجياً عن النقد المباشر للأدب، ومن هنا كان من الضروري مراعاة ذلك عند اختيار المنهج: «إن الموقع الطبيعي لناقد النقد هو أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع أنفسهم، لأن المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة بل هو معرفة المعرفة، هو إذن مجبر إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الابستمولوجي.»[72]

يثير لحميداني هذه الإشكالية --بغض النظر عن وجهها الصحيح-- ضمن انشغاله بنقد النقد الذي يحتل حيزاً واسعاً من اهتمامه وإنتاجه النقدي، وهو بهذا يمثل علامة على مرحلة حديثة ومختلفة من مراحل النقد العربي المعاصر، مرحلة أصبح فيها التراكم النقدي العربي كافياً للتخصص البحثي، على النحو الذي ترهص به دراسة برادة لمندور. ولحميداني في انشغاله هذا متبن آخر للمناهج الاجتماعية أو الواقعية بشكل عام، وللبنيوية التكوينية في دراسة واحدة مبكرة له على الأقل تنفرد بالإعلان عن صدورها عن ذلك المنهج،[73] علماً بأنه سعى، كما يخبرنا في دراسة تالية إلى أن تبنيه لم يكن مقيداً، وإنما جاء منفتحاً على تجارب منهجية أخرى، كما في تطعيمه للبنيوية التكوينية بعناصر من الحوارية الباختينية.[74]

في تقييمه للتجارب النقدية العربية فيما يتصل بنقد الرواية يصل لحميداني إلى نتيجة عامة ملخصها أن النقد المشرقي ظل بشكل عام مرزوءاً بمشكلات منهجية

(72) **سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر** (الدار البيضاء: دراسات سال، 1990).

(73) **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية** (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1985).

(74) **النقد الروائي والآيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي** (مرجع سابق)، ص 116–117.

وأيديولوجية ذات طابع سياسي واجتماعي، وأن المقابل المغربي، وإن لم يخل من بعض المشكلات، فإنه تخلص من مجملها. فهو يتحدث أحياناً عن مشكلات إجمالية في النقد العربي المعاصر كما في قوله في **النقد الروائي والآيديولوجيا** (118): إن «النقد الروائي العربي كان دائماً يقتفي خطوات النقد الغربي، وكثيراً ما كان النقاد يأخذون بتلك المعطيات بشكل حرفي ليعاد إنتاجها من جديد بأساليب مختلفة يغلب عليها الابتسار في أكثر الأحيان.» لكنه ما يلبث أن يعود في الصفحة التالية ليترك استثناءً هاماً حين يقول إن عدم تمييز نقاد المشرق العربي بين المناهج وعدم تبنيهم الواضح لمفاهيم منهجية محددة يعود إلى ارتباطهم بالنقد الأنجلوسكسوني الذي لم يحرص «على مسألة التمييز الواضح بين المناهج النقدية، وهو أمر حرصت عليه المدرسة الفرنسية شديد الحرص» (119). ومع أن هناك الكثير من الشواهد على أن النقد المغربي قد حقق الكثير من الإنجازات في هذا السياق المنهجي وغيره، فإن من المشروع أن نتساءل عن مدى أهمية الصرامة المنهجية التي يتحدث عنها لحميداني في تحقيق التميز النقدي، وفي ملاحظات برادة حول هذه المسألة، في دراسته لمندور، ما يدعم ذلك. بل إن هناك من يرى الكثير من القصور في التجربة المغربية في تبني البنيوية التكوينية.[75]

من جانب آخر يقدم لحميداني إضافة متميزة للنقد العربي الحديث ببحثه لبعض المسائل النظرية المتعلقة بنقد النقد، الحقل الذي حقق في الدراسات الغربية قدراً ضخماً من التراكم سواء في التنظير أو الممارسة. فهو في مقدمة كتابه **سحر الموضوع** يحدد خطوتين منهجيتين على ناقد النقد أن يسير بمقتضاهما، تتمثل الأولى بالتزام الحياد المبدئي إزاء الاختيار المنهجي الذي يقوم به الناقد المدروس، «إذ لن يكون من شأننا أن نلوم الناقد على منطلقه المنهجي الذي يعلن عن تبنيه صراحة أو بطريقة ضمنية.» أما الخطوة التالية فتتمثل في توظيف «جميع معارفنا عن المنهج المتبع من أجل ملاحقة الناقد في جميع مراحل تقديم تصوره الخاص له: المرحلة النظرية، والمرحلة التطبيقية.» غير أن لحميداني ما يلبث أن يراجع نفسه ليكتشف أن مرحلة

---

(75) أنظر تقييم محمد خرماش لتجربة النقاد المغاربة في تبني البنيوية التكوينية، حيث تبرز سلبيات تلك التجربة، فهو يرى أن محمد بنيس يراوح بين البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية من ناحية و«المنظور الاجتماعي التقليدي من ناحية أخرى.» أما عن «الدراسات التي تبنت البنيوية التكوينية بشكل أو بأخر» فهو يرى أنه «برغم الحماسة المنهجية التي قد تذهب إلى التنصيص على اختيار هذا المنهج في العنوان، فإن استيعاب البنيوية التكوينية لم يكن شاملاً وعميقاً.» أنظر: **فصول** مج9 ع3-4 (فبراير 1991) ص 121-131.

الملاحقة هذه تفترض معرفة لدى ناقد النقد تفوق الناقد المدروس «وهذا ما نؤكد أنه طموح يشقى به الإنسان» (8).

هذه الاجتهادات وغيرها مما سيطول المجال في استعراضه وتحليله تمثل نشاطاً مطلوباً للخروج من أزمات النقد العربي المعاصر، لكنها ليست معزولة، فنقد النقد ظاهرة تفرش ظلالها الآن على كثير من أجزاء الوطن العربي، مغربه ومشرقه، ظاهرة تعبر عن نفسها لا من خلال الكتب وحدها، وإنما من خلال الأوراق البحثية والمؤتمرات والندوات والأعداد الخاصة من الدوريات التي رأينا جانباً منها في هذه الدراسة.

أخيراً

لعل من الطبيعي أن يخرج قارئ هذه الدراسة بانطباع بارز وهو أن ما تركته أكثر مما اشتملت عليه، لا من حيث الأسماء الفاعلة التي لم يرد ذكرها فحسب، وإنما أيضاً من حيث الاتجاهات النقدية التي كان ينبغي تناولها، أو الإشارة إليها على أقل تقدير. والحق أن هذا انطباع له ما يبرره، بل إن الدراسة كتبت وفي الذهن أن صورة النقد العربي الحديث أضخم بكثير من أن تختزلها دراسة أو مقالة سريعة كهذه، أو أن تختصر في اتجاهين ومنهج. غير أن تلك صورة تصعب الإحاطة بها، لاسيما في حيز كتاب يتخصص في مشكلات المصطلح و طبيعة الاتجاهات النقدية. وكان الهدف منذ البدء ليس الشمولية، ليس الإحاطة حتى بأهم مكونات الصورة، وإنما ببعض معالمها، المعالم التي تساعد قارئ هذا الكتاب على استيضاح الكيفية التي تفاعل بها الناقد العربي مع بعض المصطلحات والاتجاهات والمناهج التي يشملها الكتاب. وكانت الرغبة في ذلك الاستيضاح عاملاً ملحاً منذ بداية التفكير في الكتاب بطبعته الأولى، ثم ازدادت إلحاحاً لدى بعض من اطلعوا عليه بعد صدوره: لقد أخبرتمونا عن النقد الحديث وما للغرب من هيمنة عليه، فكيف هي الصورة في وجهها العربي؟ ماذا ترك الغرب في نقدنا من أثر؟ ولأننا كنا نعلم منذ البدء صعوبة الإجابة على السؤال، فقد كنا نتجاهله، إلى أن جاءت الطبعة الثانية فجعلت غياب الجانب العربي نقصاً لا ينبغي تجاهله.

إنها إذاً لمحة سريعة لا أكثر عن بعض جوانب التفاعل العربي مع النقد الغربي نرجو أن تمد القارئ بمزيد من الإضاءة والوضوح، وأن نتمكن في طبعات قادمة من زيادة رقعة اللمحة وعمقها لكي تكون أكثر استيعاباً، ويكون القارئ أكثر استفادة. والله ولي التوفيق.

مصادر ومراجع مختارة

إبراهيم، عبدالله وآخرون. **معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: البنيوية، السيميائية، التفكيك**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990م.

البازعي، سعد. «ما وراء المنهج: تحيزات النقد الأدبي الغربي.» **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**. الكويت: جامعة الكويت. مج: 10(ربيع 1990م)، ص ص: 58-89.

برادة، محمد. **محمد مندور وتنظير النقد العربي**. القاهرة: دار الفكر، ط 2، 1986م.

البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1984م.

تودوروف، تزفيتان. **الشعرية، مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والانجليزية**. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، ط 1، 1987م، ط 2، 1990م.

«الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير»، عدد 19 من مجلة: **ألف: مجلة البلاغة المقارنة**، 1999م.

حنفي، حسن. **مقدمة في علم الاستغراب**. القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1991م.

الخطيب، حسام. **آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا**. بيروت: دار الفكر المعاصر، 1992م.

خليل، عماد الدين. **في النقد الإسلامي المعاصر**. بيروت: مؤسسة الرسالة، ط 3، 1984م.

دريدا، جاك. **الكتابة والاختلاف**. ترجمة كاظم جهاد. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 1988م.

دريدا، جاك. **مواقع: حوارت**. ترجمة وتعليق فريد الزاهي. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، ط 1، 1992م.

دلوز، جيل. **المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو**. ترجمة سالم يفوت. الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1987م.

الرويلي، ميجان. **قضايا نقدية مابعد بنيوية: سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف**. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، 1996م.

سعيد، إدوارد. **الاستشراق: المعرفة. السلطة. الإنشاء**. ترجمة كمال أبو ديب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1981م.

شحيد، جمال. **في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان غولدمان**. بيروت، لبنان: دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1982م.

العالم، محمود أمين. «الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي». **الفلسفة العربية المعاصرة: مواقف ودراسات**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1988م.

عباس، إحسان. **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**. بيروت: دار الثقافة، 1971م.

عبدالمطلب، محمد. «التناص عند عبدالقاهر الجرجاني.» **علامات في النقد الأدبي**. مج. 1، ع. 3 (مارس، 1992م)، ص ص: 49-98.

علوش، سعيد. **مكونات الأدب المقارن في العالم العربي**. بيروت: الشركة العالمية للكتاب، 1987م.

عياد، شكري. **المذاهب النقدية الحديثة عند العرب والغربيين**. الكويت: عالم المعرفة [177]، 1993م.

غولدمان، لوسيان. **العلوم الإنسانية والفلسفة**. ترجمة يوسف الأنطكي، مراجعة محمد برادة. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1996م.

فصول (مجلة). مج 5، العددان 3،4 (1985م): الأدب والأيديولوجيا. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (ومقالات العددين تحتوي قوائم مرجعية موسعة بالعربية وبعض اللغات الأجنبية).

فوكو، ميشيل. **جينيالوجيا المعرفة**. ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبدالعالي. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 1988م.

فوكو، ميشيل. **حفريات المعرفة**. ترجمة سالم يفوت. الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 2، منقحة، 1987م.

فوكو، ميشيل. **نظام الخطاب**. ترجمة محمد سبيلا. بيروت: دار التنوير، 1984م.

كرسطيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، ط 1، 1991.

كوفمان، سارة وروجي لابورت. **مدخل إلى فلسفة جاك دريدا: تفكيك الميتافزيقا واستحضار الأثر**. ترجمة إدريس كثير وعزالدين الخطابي. الدار البيضاء، المغرب: افريقا الشرق للنشر، 1991م.

لحميداني، حميد. **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 2، 1993م.

مروة، حسين. **دراسات في ضوء المنهج الواقعي**. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1965م.

هال، جون؛ وليام بويلوور؛ وليامز شوبان. **مقالات ضد البنيوية**. ترجمة إبراهيم خليل. عمان، الأردن: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986م.

هايمن، ستانلي. **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: د. ب. بلاكمور، وليم امبسون، أيفور آرمسترونغ ريتشاردز، كنث بيرك**. تر. إحسان عباس ومحمد نجم. بيروت: دار الثقافة، ط 1، 1961م.

وغليسي، يوسف. «التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر.» **قوافل**، ع 9 (1418هـ/ 1997م)، ص ص: 53-66.

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 6th edn. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1993.

Adams, Hazard & Leroy Searle. *Critical Theory Since Plato*. Tallahassee, Florida: Florida State University, 1986.

Atkins, G. Douglas, and Laura Morrow, eds. *Contemporary Literary Theory*. New York and London: MicMillan, 1989.

Bhabha, Homi, ed. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

Carey, Gary and Mary Ellen Snodgrass. *A Multicultural Dictionary of Literary Terms*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 1999.

Cohen, Ralph, ed. *The Future of Literary Theory*. New York: Routledge, 1989.

Collier, Peter and Helga Geyer-Ryan, eds. *Literary Theory Today*. Cambridge and Oxford: The Polity Press, 1992.

Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revised by C. E. Preston. London: Penguin, 1998.

Davis, Robert Con and Ronald Schleifer. Ed. *Contemporary Literary Criticism, Literary and Cultural Studies*. 3rd edition. New York: Longman, 1994.

Gorden, Michael and Martin Kreiswirth, eds. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1994.

Hawthorn, Jeremy. *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*. 2nd Edition. New York and London: Arnold, 1994.

Hernadi, Paul, ed. *The Horizon of Literature*. Nebraska: The U of Nebraska P, 1982.

Koelb, Clayton and Virgil Lokke, eds. *The Current in Criticism: Essays on the Present and Future of Literary Theory*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1987.

Lentricchia, Frank, and Thomas McLaughlin, eds. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Moon, Brian. *Literary Terms: A Practical Glossary*. Urbana, Illinois: National Council of Teachers of English, 1999.

Norton Anthology of Theory and Criticism, The. Ed. Vincent B. Leitch, et. al. New York and London: W.W. Norton and Company, 2001.

Payne, Michael,ed. *A Dictionary of Cultural Critical Theory*. Oxford: Blackwell, 1996.

Polity Reader in Cultural Theory, The. Cambridge: The Polity Press, 1994.

Schulte, Rainer, et. al. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Turco, Lewis. *The Book of Literary Terms: The Genres of Fiction, Drama, Nonfiction, Literary Criticism, and Scholarship*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1999.

Veeser, H. Aram, ed. *The New Historicism: A Reader*. New York: Routledge, 1994.

Williams, Patrick and Laura Chrisman. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester, 1993.

ملحق بالاسماء الأجنبية الواردة بالدليل

آ

آربري، أ. ج	(A. J. Arberry)
آرنولد، ماثيو	(Matthew Arnold)
آشيز، ناندي	(Ashis Nandy)
آلمر، غريغوري	(Gregory Ulmer)
آيزر، فولفغانغ	(Wolfgang Iser)
آينشتاين، ألبرت	(Albert Einstein)

أ

أبرامز، ماير هوارد	(Meyer Howard Abrams)
أبيلار	(Abelard)
أتشيبي، تشينوا	(Chinua Achebe)
أتيامبل، رينيه	(René Etiemble)
أدورنو، تيودور	(Theodor Adorno)
أديسون، جوزيف	(Joseph Addison)
أرتو، أنتونين	(Antonin Artaud)
أرسطو(طاليس)	(Aristotle)
أرويل، جورج	(George Orwell)
أريندت، هناه	(Hannah Arendt)
أغسطس (إمبراطور)	(Augustus)
أفلاطون	(Plato)

ألدرج، أوين	(Owen Aldridge)
ألفونسي، بيتروس	(Petrus Alfonsi)
أمبير، جان-جاك	(Jean-Jacques Ampère)
أوديسيوس	(Odysseus)
أوستن، جون لونغشو	(J. L. Austin)
أوستن، جين	(Jane Austen)
أوف باث، أديلارد	(Adelard of Bath)
أوف روبروك، وليم	(William of Rubrock)
أوف كوزا، نيكولاس	(Nicholas of Cusa)
أولسون، تشارلس	(Charles Olson)
ألتوسير، لوي	(Louis Althusser)

إ

إرازموس، ديسيدريوس	(Desiderius Erasmus)
إليوت، ت. س.	(T. S. Eliot)
إميرسون، رالف والدو	(Ralph Waldo Emerson)
إميرسون، كاريل	(Caryl Emerson)
إنجلز، فريدريك	(Friedrich Engels)
إنغاردن، رومان	(Roman Ingarden)
إيغلتون، تيري	(Terry Eagleton)
إيكو، أمبيرتو	(Umberto Eco)

ب

بابت، إرفينغ	(Irving Babbitt)
باختين، ميخائيل	(Mikhail Bakhtin)
بارت، رولان	(Roland Barthes)
بارث، جون	(John Barth)
باري، ملمان دي	(Milman di Paris)
باسكال، بليز	(Blaise Pascal)
باسنيت، سوزان	(Susan Bassnett)
باشلار، غاستون	(Gaston Bachelard)

بالدنشبرغر، فيرناند	(Fernand Baldensperger)
بانفتز، رودولف	(Rudolf Pannwitz)
باوند، إزرا	(Ezra Pound)
بايرون، جورج غوردن (لورد)	(George Gordon Byron, Lord)
بايل، بيير	(Pierre Bayle)
بتلر، مارلين	(Marilyn Butler)
بتي، ايميليو	(Emilio Betti)
براونغ، روبرت	(Robert Browning)
برغمان، إنغمار	(Ingmar Bergman)
برنس، جيرالد	(Gerlad Prince)
بروب، فلاديمير	(Vladimir Propp)
بروست، مارسيل	(Marcel Proust)*
بروكس، كليانث	(Cleanth Brooks)
بروكلمان، كارل	(Carl Brockelmann)
برونيتيير، فرديناند	(Vincent de Paul-Marie-Ferdinand Bruntière)
بريخت، برتولت	(Bertolt Brecht)
بريغوجين، إليا	(Ilya Prigogine)
بلاكمور، ريتشارد بالمر	(Richard Palmer Blackmur)
بلجريف، وليام جيفورد	(William Gifford Palgrave)
بلزاك، أونوريه	(Honoré de Balzac)
بلزانو، واندا	(Wanda Balzano)
بلوم، هارولد	(Harold Bloom)
بليتش، ديفد	(David Bleich)
بلير، روث	(Ruth Bleier)
بليك، وليام	(William Blake)
بنجامين، والتر	(Walter Benjamin)
بهابها، هومي	(Homi Bhabha)
بو، إدغار ألن	(Edgar Allan Poe)
بوانكاري، هنري	(Henri Poincare)

بوبر، مارتن	(Martin Buber)
بوبكن، ريتشارد	(Richard Popkin)
بودريار، جان فرانسوا	(Jean-François Baudrillard)
بودكن، مود	(Amy Maud Bodkin)
بودلير، تشارلس	(Charles Baudelaire)
بورتر، روي	(Roy Porter)
بورخيس، خورخي لويس	(Jorge Luis Borges)
بورديو، بيير	(Pierre Bourdieu)
بوش، فانفار	(Vannevar Bush)
بوفوار، سيمون دي	(Simone de Beauvoir)
بوفيه، بول	(Paul A. Bové)
بوكاشيو، جيوفاني	(Giovanni Boccaccio)
بوليه، جورج	(Georges Poulet)
بوم، جاكوب	(Jacob Boehme)
بوند، جيمس	(James Bond)
بياجيه، جان	(Jean Piaget)
بيت، والتر جاكسون	(Walter Jackson Bate)
بيتر المبجل	(Peter the Venerable)
بيترارك، فرانسيسكو	(Francesco Petrarch)
بيرتن، سير ريتشارد	(Sir Richard Burton)
بيردزلي، مونرو	(Monroe C. Beardsley)
بيرس، تشارلس ساندرز	(C. S. Peirce)
بيرغسون، هنري	(Henri Bergson)
بيرك، كينيث	(Kenneth Burke)
بيركوفتش، ساكفان	(Sacvan Bercovitch)
بيشوا ، كلود	(Claude Pichois)
بيف، سانت، تشارلس أوغستن	(Charles-Augustin Sainte-Beuve)
بيكون، روجر	(Roger Bacon)
بينثام، جيرمي	(Jeremy Bentham)

ت

تايلور، إي. ب	(E. B. Tylor)
تشابمان، جون واتكنز	(John Watkins Chapman)
تشامبين، رولاند	(R. A. Champagne)
تشومسكي، نعوم	(Naom Chomsky)
تشيني، إدوارد	(Edward Cheney)
تودوروف، تزفيتان	(Tzvetan Todorov)
تولستوي، ليو	(Leo Tolstoy)
توماس الأكويني	(Thomas Aquinas)
توماسيوس، كريستيان	(Christian Thomasius)
توينبي، آرنولد	(Arnold Toynbee)
تيت، ألن	(Allen Tate)
تين، هيبوليت	(Hippolyte Taine)
تينيسون، ألفريد	(Alfred Tennyson)

ث

ثاكاري، وليام ميكبيس	(William Makepeace Thackaray)
ثيسجر، ولفرد	(Wilfred Thesiger)
ثيونجو، نجوجي وا	(Ngugi Wa Thiongo)

ج

جابيه، إدمون	(Edmond Jabès)
جارودي، روجيه	(Roger Garaudy)
جاشيه، رودولف	(Rodolphe Gaschè
جالان، أنطوان	(Antoine Galland)
جب، سير هاملتون	(Sir Hamilton Gibb)
جوته، يوهان فولفغانغ	(Johann Wolfgang Goethe)
جوست، فرانسوا	(François Jost)
جوف، نيكول وارد	(N. Ward Jouve)
جولدتسيهر، إغناتس	(Ignaz Goldziher)
جونز، سير وليام	(William Jones)

راند، ريتشارد	(Richard Rand)
رانسوم، جون كرو	(John Crowe Ransom)
رايلي، كيفن	(Kevin Reilly)
رشدي، سلمان	(Salman Rushdie)
رورتي، ريتشارد	(Richard Rorty)
روسو، أندريه م.	(André-M. Rousseau)
روسو، جان جاك	(Jean-Jacques Rousseau)
روسيه، جان	(Jean Rousset)
روكلن، جون	(Johann Reuchlin)
روه، فرانز	(Franz Roh)
ريتشاردز، آيفور أرمسترونغ	(Ivor Armstrong Richards)
ريدنغز، بيل	(Bill Readings)
ريشار، جان بيير	(Jean-Pierre Richard)
ريفاتير، مايكل	(Michael Riffaterre)
ريمون، مارسيل	(Marcel Raymond)
رينان، إرنست	(Ernest Renan)

ز

زولا، إميل	(Emile Zola)
زونانا، جويس	(Joyce Zonana)
زوهار، إتامار إيفان	(Itamar Ivan-Zohar)

س

سابير-وورف	(Sapir-Whorf)
سارتر، جان بول	(Jean Paul Sartre)
ساسي، سلفستر	(Silvestre de Sacy)
سايمون، شيري	(Cherry Simon)
سبنجارن، جول	(Joel Spingarn)
سبيفاك، غاياتري تشاكرافورتي	(Gayatri C. Spivak)
سبيلبرج، ستيفن	(Stephen Spielberg)
سبينوزا، بينيدكتوس	(Benedictus Spinoza)

ستاروبنسكي، جان	(Jean Starobinski)
ستيفنز، والس	(Wallace Stevens)
سذرن، ريتشارد	(Richard Southern)
سكوت، جوان	(Joan Scott)
سكوتس، دنس	(Denis Scotus)
سكولز، روبرت	(Robert Scholes)
سمث، آدم	(Adam Smith)
سمث، باربرا هيرنستاين	(Barbara H. Smith)
سنغور، ليوبولد	(Leopold Senghor)
سوسير، فيرديناند دي	(Ferdinand de Saussure)
سولرز، فيليب	(Philippe Sollers)
سوينكا، ول	(Wole Soyinka)
سيرل، جون	(John Searle)
سينج، جون. ميللنغ	(John Milling Synge)

ش

شاف، آدم	(Adam Shaff)
شافتزبيري، أنتوني آشلي كوبر	(Anthony Ashly Cooper Shaftesbury)
شتاينر، جورج	(George Steiner)
شكسبير، وليام	(William Shakespeare)
شلايرماخر، فريدرك	(Friedrich Schleiermacher)
شلايفر، رونالد	(Ronald Schleifer)
شوالتر، أيلين	(Elaine Showalter)
شورر، مارك	(Mark Schorer)
شولم، غيرشوم	(Gershom Scholem)
شيلي، بيرسي	(Percy Bysshe Shelley)

ط

طاغور، السير رابندرانات	(Sir Rabindranath Tagore)

غ

غادامير، هانز جورج	(Hans Georg Gadamer)
غراس، غنتر	(Gunter Grass)
غرامشي، أنطونيو	(Antonio Gramsci)
غرايس، هـ. ب.	(H. P. Grice)
غروس، إليزابيث	(Elizabeth Grosz)
غروسين، وليام	(William Grocyn)
غريفز، روبرت	(Robert Graves)
غريماس، ألغردا جوليان	(A. J. Greimas)
غرينبلات، ستيفن جاي	(Stephen Jay Greenblatt)
غولدمان، لوسيان	(Lucien Goldmann)
غويار، ماريوس فرانسوا	(Marius- François Guyard)
غي، بيتر	(Peter Gay)
غيرتز، كليفورد	(Clifford Geertz)

ف

فارو	(Varro)
فاليري، بول	(Paul Valéry)
فان تيجم، فيليب	(Philippe Van Tieghem)
فانون، فرانتز	(Frantz Fanon)
فاولز، جون	(John Fowles)
فتغنشتاين، لودفيغ	(Ludwig Wittgenstein)
فرانس، أناتول	(Anatole France)
فراي، نورثروب	(Northrop Frye)
فروم، إريك	(Eric Fromm)
فرويد، سيغموند	(Sigmund Freud)
فريزر، سير جيمس	(Sir James Frazer)
فلوبير، جوستاف	(Gustave Flaubert)
فليمنج، إيان لانكستر	(Ian L. Fleming)
فوكو، ميشيل	(Michel Foucault)

ميلر، جوزيف هيللس (J. Hillis Miller)
ميلفيل، هيرمان (Herman Melville)
مينيبوس (Menippus)

ن

ناب، ستيفن (Steven Knapp)
نابليون (Napoleon)
نالينو، كارلو (Carlo Nallino)
نايت، ج. ولسون (G. Wilson Knight)
نولدكه، ثيودور (Theodor N?ldeke)
نوليس، رتشارد (Richard Knolles)
نيتشه، فريدريك (Friedrich Nietzsche)
نيلسون، ثيودور هولم (Theodor Holm Nelson)
نيوتن، سير إسحاق (Isaac Newton)

هـ

هابرماس، يورغن (Jürgen Habermas)
هارتمان، جفري (Geoffrey H. Hartman)
هازار، بول (Paul Hazard)
هاندلمان، سوزان (Susan Handelman)
هايدغر، مارتن (Martin Heidegger)
هايمن، ستانلي إدغار (Stanley Edgar Hyman)
هوركهايمر، ماكس (Max Horkheimer)
هوسيرل، إيدموند جوستاف ألبيرت (Edmund Gustav Albert Husserl)
هوفمان، أيرنست ثيودور أماديوس (Ernest Theodor Amadeus Hoffmann)
هوكس، تيرنس (Terence Hawkes)
هوكو/ هوجو، فيكتور (Victor Hogo)
هولاند، نورمان (Norman Holland)
هولباخ، بول هنري ديترتش: بارون (Paul Henri Dietrich Holbach)
هولكويست، مايكل (Michael Holquist)
هومر (هومروس) (Homer)

هيردر، يوهان غوتفرايد	(Johann Gottfried von Herder)
هيرش، إرك دونالد	(E. D. Hirsch, jr.)
هيرقليطس	(Heraclitus)
هيزيود	(Hesiod)
هيغل، جورج فيلهلم فريدريك	(George Wilhelm Friedrich Hegel)
هيلز، كاثرين	(Katherine N. Hayles)
هيوم، ديفد	(David Hume)

و

وارين، روبرت	(Robert Warren)
وايت، هيدن	(Hayden White)
وتمان، والت	(Walt Whitman)
وردزورث، وليام	(William Wordsworth)
وكلف، جون	(John Wyclif)
وليامز، باترك	(Patrick Williams)
وليامز، ريموند	(Raymond Williams)
ومزات، وليام كيرتز	(William Kurtz Wimsatt, jr.)
وولف، فرجينيا	(Virginia Woolf)
ويليك، رينيه	(René Wellek)

ي

ياكبسون، رومان	(Roman Jakobson)
يو، بولين	(Pauline Yu)
يورك، جيم أ.	(Jim A. Yorke)
يوريبيديس	(Euripides)
يوس، هانز روبرت	(Hans Robert Jauss)
يوناس، هانز	(Hanz Jonas)
يونغ، روبرت	(Robert Young)
يونغ، كارل	(Carl Gustav Jung)

كشاف

ت

خ

ز

س

ش

ص

غ

ق

ك

ن

و



دليل الناقد الأدبي

طبعة ثالثة مزيدة ومنقحة

في طبعته الثالثة يُواصل **دليل الناقد الأدبي** نموه نحو معجم عربي أساسي لمصطلحات النقد وتياراته على ثلاثة مستويات: 1) زيادة عدد المصطلحات والمفاهيم المتناولة، 2) تحسين استراتيجيات الاختيار، 3) تطوير أسلوب التقديم. وسيتضح للقارئ أن «الدليل» بهذه الطبعة المطورة يقدّم مسعى جاداً لتعميق الوعي بواقع الثقافة العربية وطموحاتها وما تواجهه من تحديات ضمن عملية المثاقفة مع الآخر التي تُمثّل واحدة من أبرز سِمات تلك الثقافة. ينعكس ذلك في تقديم الدليل لعدد من المصطلحات الهامة التي اختيرت من منطلق أهميتها للواقع الثقافي العربي، سواء ما كان منها مستحدثاً في الثقافة الغربية ويمس الواقع العربي على نحو ما (النص المتعالق، الكرنفالية، . .)، أو ما نبعت أهميته من الظروف الداخلية للثقافة العربية (التنوير، الإنسانوية، التأصيل، . .). ولم يتردد مؤلفا الدليل في هذه الطبعة عن استحداث مصطلحات جديدة أو غير شائعة لدلالتها على ظواهر تهم الثقافة العربية وليست بالضرورة مما تعرفه الساحة الغربية بالشكل المطروح على الأقل (النقد اليهودي)، أو تكريس وتعميق الوعي بمصطلحات نقدية أو فكرية عربية لم تشع بشكل كاف (التحيز، فقه الفلسفة، . .).

أما فيما يتعلق بأسلوب التقديم ففي هذه الطبعة يلاحظ القارئ تحسيناً في وضع المراجع وذلك بتضمين كل مدخل عدداً من المراجع المتعلقة به، سواء كانت عربية أم أجنبية، لمن يريد التوسع في الاطلاع على ما كتب في موضوع المدخل. هذا مع الإبقاء على المراجع العامة إلى جانب الكشاف العام في نهاية الكتاب.

تلك هي السمات العامة للطبعة الثالثة التي نأمل أن تجد لدى القارئ ما وجدته الطبعتان السابقتان من اهتمام، وعلى النحو الذي يعمق التفاعل بين الكتاب وقُرّاءه.

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت- لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء -المغرب

لوحة الغلاف: كاندنسكي